SANTIAGO UCEDA / ELÍAS MUJICA
EDITORES

TOMO I

MOCHE

HACIA EL FINAL DEL MILENIO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Fondo Editorial 2003

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRUJILLO

MOCHE:
HACIA EL FINAL DEL MILENIO

SANTIAGO UCEDA / ELÍAS MUJICA
EDITORES

MOCHE
HACIA EL FINAL DEL MILENIO

Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche
Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999

TOMO I

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Fondo Editorial 2003

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRUJILLO

Moche: hacia el final del milenio
Tomo I

© Universidad Nacional de Trujillo y
Pontificia Universidad Católica del Perú - Fondo Editorial 2003

Primera edición: mayo del 2003
1.500 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N° 1501412003-2773

Diagramación: Yolanda Sánchez P.
Diseño de carátula: Gisella Scheuch Pool

Esta publicación es posible gracias al Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a la Fundación Backus, a la Fundación Bruno y a la Municipalidad Provincial de Trujillo.

PRESENTACIÓN

Luego del inusitado interés generado sobre la cultura Moche tras los espectaculares hallazgos de Sipán, los arqueólogos peruanos y extranjeros emprendieron a inicios de los años noventa una renovada actividad de investigación sobre diversos aspectos de esta civilización norcosteña. Fruto de los resultados de los primeros años de trabajo surgió el interés de realizar el Primer Coloquio Moche en 1993, cuyos resultados fueron editados en el libro *Moche: propuestas y perspectivas*, publicado en 1994.

Las investigaciones continuaron con el mismo fervor e interés los años siguientes, lo que hicieron necesario una nueva reunión de expertos sobre lo Moche, la que se llevó a cabo en la ciudad de Trujillo del 1 al 7 de agosto de 1999. La publicación que hoy entregamos es el resultado de esa reunión.

En este Segundo Coloquio Moche participaron 32 investigadores con 22 ponencias, un número mayor que el de la primera reunión. Las ponencias fueron organizadas en tres sesiones: una sobre las investigaciones en curso, la segunda referida a los análisis específicos, y una tercera donde se trataron temas sobre la iconografía Moche. Durante esa semana de exposiciones y debates fueron invitados una veintena de arqueólogos y estudiantes para escuchar y seguir el debate. El Coloquio continuó teniendo un carácter cerrado, por las mismas razones que manifestamos al publicar las actas del Primer Coloquio: darle a los investigadores involucrados la oportunidad de debatir sus puntos de vista con toda libertad, incluso de manera informal, así como crear el mejor ambiente para la discusión.

Hemos denominado a las actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche con el título *Moche: hacia el final del milenio*. Con ello queremos hacer notar que los trabajos que se reúnen en esta obra colectiva es una reflexión de las ciencias arqueológicas que cierran un siglo de investigaciones científicas, que se inició con los trabajos de Max Uhle en 1899, cuando realizara sus trabajos en las Huacas del Sol y La Luna e identificara por vez primera a esta civilización que hoy conocemos como los Moche.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 9-10. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

La preparación de las actas nos ha tomado mucho más tiempo de lo que se había previsto, pero los lectores rápidamente se darán cuenta de la extensión de las mismas así como la complejidad que conlleva editar los resultados de una reunión con tan diversos temas y opiniones, ilustrada además con una cantidad sin precedentes de material gráfico. La obra ha sido organizada en tres partes y tres artículos finales a manera de reflexiones.

La primera parte, titulada *Nuevas investigaciones*, reúnen nueve trabajos donde se presentan los resultados de las últimas investigaciones realizadas sobre los Moche, incluyendo uno de Bertha Herrera y Claude Chauchat que no fue presentado en el Coloquio, pero que su interés e importancia nos llevó a incluirlo. Se trata, en resumen, de trabajos que presentan información sobre entierros, arquitectura y secuencias constructivas de edificios públicos y residenciales, asentamientos rurales y caminos y tambos Moche.

La segunda parte, titulada *Iconografía e ideología*, compila seis artículos. Hay que subrayar que en esta ocasión la diversidad de trabajos presentados hace muy interesante esta sección del libro con relación a lo hecho durante el Primer Coloquio. Los trabajos aquí presentados abordan el tema desde la perspectiva de aspectos tanto simbólicos como sobre la identificación de la divinidad suprema Moche y la iconografía asociada a la arquitectura como un arte litúrgico.

La tercera parte, *Análisis e interpretaciones*, consta de ocho trabajos donde se analizan e interpretan los nuevos datos desde distintas perspectivas, sea el de la antropología física, zooarqueología, arquitectura, urbanismo, la ciudad y el Estado moche.

Las reflexiones finales comprenden tres artículos: el primero por Duccio Bonavia y Cristóbal Campana a manera de síntesis crítica de las presentaciones; el segundo por Duccio Bonavia a manera de balance final; y el tercero por los editores del presente libro a manera de reflexiones que sirvan de base para el siguiente Coloquio.

Culmina la publicación con una extensa base de referencias bibliográficas referidas a la cultura Moche. Esta compilación, por cierto no completa, sin duda servirá de base a muchos jóvenes o amantes de la cultura Moche para ayudarlos en sus primeras pesquisas, así como también para el especialista como una herramienta de consulta.

Quisiéramos agradecer a las diferentes instituciones y personas que hicieron posible tanto la realización del Segundo Coloquio como la edición y publicación de los resultados de este evento. Sería muy extenso nombrar a todas ellas, pero no podemos dejar de mencionar a las instituciones, que sin su decidido apoyo esta obra no hubiese sido publicada. Nos referimos a la Unión de Cervecerías Peruanas Backus y Johnston S.A.A., a la Fundación Bruno de California (USA), la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Municipalidad Provincial de Trujillo y la Universidad Nacional de Trujillo.

Los Editores

CONTENIDO

PRESENTACIÓN 9

Primera Parte
NUEVAS INVESTIGACIONES

1 /
El periodo Transicional en San José de Moro
Julio Rucabado y *Luis Jaime Castillo* 15

2 /
Tumbas con entierros en miniatura: un nuevo tipo funerario Moche
Christopher Donnan 43

3 /
Secuencia y cambios en los materiales y técnicas constructivas de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo
César Gálvez, Antonio Murga, Denis Vargas y *Hugo Ríos* 79

4 /
La arquitectura residencial y la subsistencia de los habitantes del sitio de Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan - Valle de Moche
Shelia Pozorski y *Thomas Pozorski* 119

5 /
Prácticas funerarias Moche en el complejo arqueológico Huacas del Sol y de la Luna
Ricardo Tello, José Armas y *Claude Chapdelaine* 151

6 /
La presencia Moche temprano en la Sección 1 de la Huaca del Sol, valle de Moche
Claude Chauchat y *Bertha Herrera* 189

7 /
Santa Rosa - Quirihuac y Ciudad de Dios: asentamientos rurales en la parte media del valle de Moche
George Gumerman y *Jesús Briceño* 217

8 /
Somos diferentes: dinámica ocupacional del sitio Castillo de Huancaco, valle de Virú
Steve Bourget 245

9 /
Evidencias Moche V en tambos y caminos entre los valles de Santa y Chao, Perú
Víctor Pimentel y *María Isabel Paredes* 269

Segunda Parte
ICONOGRAFÍA E IDEOLOGÍA

10 /
Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano
Edward de Bock 307

11 /
La Luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar
Carol Mackey y *Melissa Vogel* 325

12 /
La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿cómo definirla?
Krzysztof Makowski 343

13 /
Aproximaciones al calendario ceremonial Mochica del complejo El Brujo, valle Chicama
Régulo Franco y *Juan Vilela* 383

14 /
Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche
Ricardo Morales Gamarra 425

15 /
Cambios de temas y motivos en la cerámica Moche
Elizabeth Benson 477

ÍNDICE GENERAL 497

Primera Parte

Nuevas Investigaciones

1 /

EL PERIODO TRANSICIONAL EN SAN JOSÉ DE MORO

Julio Rucabado Yong
Luis Jaime Castillo Butters

En los últimos años la comunidad de arqueólogos de la costa norte ha venido concentrando sus esfuerzos en la comprensión del origen, desarrollo y colapso de la sociedad Mochica (Proulx 1973, Wilson 1988, Castillo y Donnan 1994 a,b, Uceda y Mujica 1994, Shimada 1994, Bawden 1996, Castillo 2001 y Castillo en este volumen). Este último estadio es particularmente relevante, puesto que ha generado nuevas interrogantes respecto a lo que sucedió en esta región entre la caída de los estados Mochicas y el surgimiento de las entidades culturales que hoy conocemos como Lambayeque y Chimú. Cabe preguntarnos si existió un periodo de transición que pueda definirse claramente a través del registro arqueológico o si, por el contrario, el tránsito fue automático y de corta duración. Gracias a los estudios realizados en el centro ceremonial y funerario de San José de Moro en el valle de Jequetepeque desde 1991, creemos que podemos abordar esta interrogante desde una perspectiva regional que luego servirá para generalizar nuestra comprensión de este importante periodo.

El objetivo principal de este artículo es presentar nuestro avance en el estudio de las evidencias arqueológicas registradas en San José de Moro correspondientes al periodo comprendido aproximadamente entre los años 750 y 900 d.C., al cual hemos venido denominando "periodo Transicional". Abordaremos la caracterización de este periodo a partir de la información extraída del análisis de contextos funerarios, complementándola con datos obtenidos a partir del estudio estratigráfico de los montículos circundantes y de nuevos contextos vinculados al área central del cementerio.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 15-42. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

INVESTIGACIONES PREVIAS

En el pasado, el problema del tránsito entre Mochica y Lambayeque o Chimú ha sido abordado desde diferentes puntos de vista, cada uno acorde con los paradigmas teóricos que definen las diferentes aproximaciones al estudio de los procesos culturales en el pasado y más directamente con las preguntas que los diferentes investigadores deseaban resolver (Castillo, en este volumen). Sin embargo, en la mayoría de los casos, estas aproximaciones se han visto limitadas por la cantidad y calidad del material arqueológico registrado.

Hasta el momento, a pesar de que se sigue postulando la expansión de Huari sobre la costa norte, no se tiene evidencia arqueológica definitiva que sirva para comprobar dicha hipótesis. Gracias al avance de las investigaciones en algunos sitios de la costa norte, se ha comenzado a caracterizar mejor la *influencia* que tuvieron las sociedades foráneas emergentes de la costa central y la sierra sur sobre las elites Mochica durante la primera mitad del Horizonte Medio (Menzel 1977, Castillo y Donnan 1994b, Castillo 2001). A inicios de este periodo los Mochicas ya habrían sufrido un debilitamiento estructural interno, por lo que la aparición de estilos "importados" no habría sido causa sino consecuencia de su debilitamiento, el cual puede ser interpretado como una estrategia ideológica de subsistencia aplicada por las elites debilitadas (Bawden 1996, Castillo 2001 y en este volumen).

Al otro extremo del periodo Transicional, nuestro conocimiento sobre las sociedades Lambayeque y Chimú se ha visto incrementado en los últimos años gracias a investigaciones dedicadas a develar el desarrollo de dichas entidades culturales en base a la evidencia registrada en sus zonas nucleares y periféricas (Ravines 1980, Moseley 1982, Mackey 1987, Moseley y Cordy-Collins 1990, Shimada 1995, Moore 1996, entre otros).

El conocimiento alcanzado acerca de las sociedades Mochica, Lambayeque y Chimú nos enfrenta a la paradoja de entender cabalmente los mecanismos que nos llevan desde la primera hacia las últimas. Es imprescindible encontrar una solución de continuidad que a la vez de cuenta del sustrato Mochica, que no desaparece, y de la influencia de las sociedades emergentes del Horizonte Medio. Recién en los últimos años ha sido posible realizar un estudio sistemático de este periodo de transición en base ya no a muestras poco representativas, hallazgos aislados e información descontextualizada o sin control estratigráfico, sino a través de una investigación arqueológica controlada en sitios que ofrecen la posibilidad de abordar el estudio de este periodo.

INVESTIGACIONES EN SAN JOSÉ DE MORO

Entre 1991 y 1995, y como parte del Proyecto Arqueológico San José de Moro, los estudios de montículos habitacionales realizados por Marco Rosas lograron aportar datos claves para definir estratigráficamente, dentro de la secuencia ocupacional del sitio, un conjunto de capas ubicadas entre el fin de la ocupación Mochica Tardío y el inicio de la ocupación Lambayeque, las cuales fueron denominadas "periodo Transicional" (Castillo y Donnan 1994b). La ocupación Transicional de dichos montículos estuvo caracterizada por la presencia de una

serie de tipos cerámicos y alfares que "muestran claras reminiscencias del estilo e iconografía Mochica Tardío a la vez que despliegan rasgos estilísticos típicos de la posterior tradición alfarera Lambayeque" (Rosas y Castillo 1999). Destacan piezas domésticas moldeadas así como piezas reducidas, típicas de algunos alfares finos del periodo Mochica Tardío, vasos tipo kero de estilo Huari con bandas elevadas a la altura media superior del cuerpo, platos con decoración pictórica crema y ocre, así como platos con decoración impresa tipo "piel de ganso". Dentro de la variedad formal de cántaros y ollas se observan nuevas variantes de cuellos y labios. En este periodo, la frecuencia de uso de tinajas, localmente conocidas como "paicas", parece disminuir drásticamente en comparación con el periodo Mochica Tardío. A su vez, Rosas y Castillo logran reconocer cuatro alfares que por su mejor elaboración en forma, decoración y tratamiento de superficie pueden distinguirse de las piezas domésticas más simples. Así, tenemos: platos del estilo Cajamarca Costeño, cántaros con decoración impresa, vasos estilo Huari Norteño y botellas negras pulidas (Rosas y Castillo 1999). Estas formas, si bien no están ampliamente representadas en el corpus analizado de los cortes estratigráficos, han sido posteriormente registradas dentro del área del cementerio aledaño, tanto en las capas de relleno cultural como en contextos funerarios, lo que comprobaría su funcionalidad destinada al ritual funerario.

A partir de las excavaciones en área en la llanura funeraria de San José de Moro, hemos podido complementar el análisis estratigráfico antes mencionado con información de contextos funerarios contemporáneos. El cementerio no sólo nos ha sorprendido con una magnífica secuencia funeraria, sino que en las últimas temporadas de excavación nos ha permitido registrar complejas áreas de actividad ceremonial correspondientes a las ocupaciones Mochica y Transicional, caracterizadas por la presencia de superficies apisonadas delimitadas por alineamientos de adobes, llegando a formar en algunos casos espacios cerrados de planta cuadrangular. Estas superficies de barro endurecido se encuentran generalmente asociadas a huecos de postes y a grandes paicas semi-enterradas. En algunos casos los cuellos de las paicas están rodeadas por estructuras circulares construidas con varias hileras de adobes, alcanzando una altura de hasta 80 centímetros (Lám. 1.1a). Estas asociaciones nos llevan a pensar que los espacios arqueológicos registrados en San José de Moro podrían haber sido utilizados como áreas de producción, almacenamiento o repartición de algún tipo de líquido, posiblemente chicha (Castillo, en este volumen). El consumo masivo de líquidos asociados a ceremonias o festines antes, durante o después del entierro habría generado la necesidad de construir recipientes con suficiente capacidad para abastecer a una amplia concurrencia, así como la creación de espacios abiertos y techados que asegurasen una eficiente y cómoda repartición. En todos los casos, las superficies y las tinajas fueron cubiertas por capas de relleno. Este proceso sistemático hizo que el nivel del sitio se elevara considerablemente, llegando finalmente a cubrir íntegramente las tinajas. Sin embargo, no queda claro aún cuál es el origen de los materiales que se emplearon para cubrir sistemáticamente las áreas de actividad ceremonial ni podemos apuntar una interpretación del por qué de este proceso.

Se tiene registro de un gran relleno realizado durante el periodo Transicional que cubrió toda un área asociada a tinajas y estructuras circulares. El relleno incluía ceramios correspondientes a estilos de este periodo (Lám. 1.1b), depositados a manera de ofrendas alrededor de dichas estructuras, así como un camélido dispuesto sobre una de ellas. Cabe la posibilidad que este relleno sea parte de un evento de enterramiento ritual y no simplemente

un acto de nivelación de superficies. La tradición del uso de tinajas reforzadas por estructuras circulares y los rellenos sistemáticos de las superficies se pueden rastrear al periodo Mochica, aunque para el periodo Transicional no se ha registrado aún evidencia de una continuación de dicho uso.

PATRONES FUNERARIOS

A fin de profundizar nuestros estudios sobre el periodo Transicional en San José de Moro, nos vemos en la necesidad de tipificar de manera detallada los rasgos principales vinculados al patrón funerario local, tomando como muestra un conjunto de 16 contextos funerarios.

En la gran mayoría de entierros Transicionales se empleó como estructura funeraria una forma de foso ovoide simple, alargado y bastante estrecho por estar condicionado a la forma anatómica de los individuos (Lám. 1.2a, b). Estos fosos no exceden por lo general los 150 centímetros de profundidad, intruyendo algunas veces alineamientos de adobes, superficies apisonadas o estructuras circulares con tinajas del periodo Mochica. Estos fosos albergan a un solo individuo colocado en posición extendida dorsal sobre el fondo del foso y siguiendo en la mayoría de los casos la orientación suroeste-noreste (cabeza hacia el SO), típica de las costumbres mochicas. Se han presentado variantes norte-sur, este-oeste y oeste-este, así como un contexto con un individuo flexionado sentado.

La estatura promedio de los individuos adultos es de 155 centímetros. Dentro de la muestra no se ha detectado algún tipo de trauma o enfermedad que haya afectado a la población de forma recurrente.

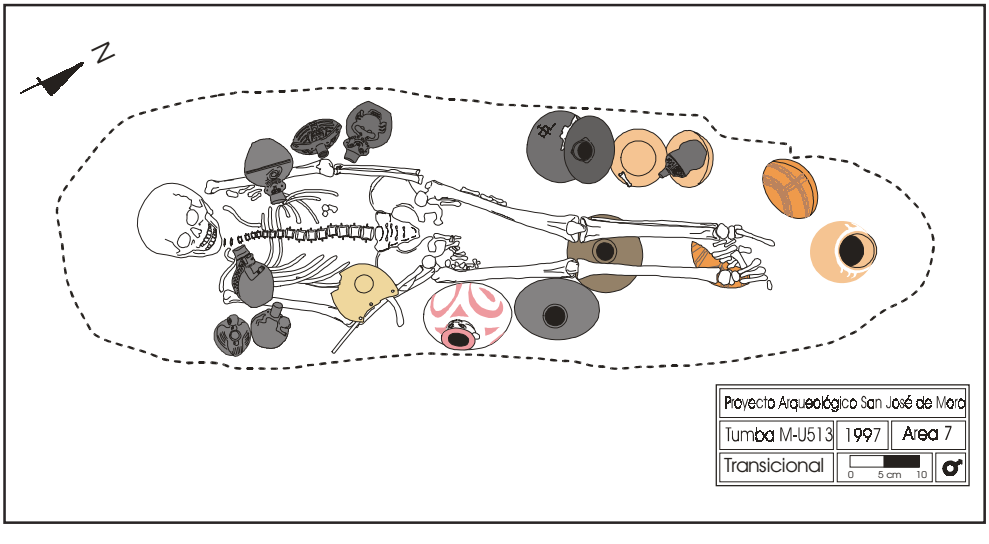
Tan sólo dos contextos funerarios en foso han registrado entierros múltiples (M-U404, M-U411), caracterizados por presentar un alto índice de cerámica fragmentada y disturbamiento de los restos óseos humanos (presentaban rastros de haber sido quemados, práctica poco frecuente en las costumbres funerarias Transicionales) y animales asociados (camélidos y cuyes).

Si bien no todos los individuos inhumados dentro de los fosos funerarios presentan la misma cantidad y calidad de asociaciones, podemos indicar la presencia de cuentas y piruros de piedra y concha, piezas sencillas de cobre como agujas, pinzas y cuchillos, restos de roedores y camélidos, así como material cerámico de manufactura local y foránea destacando formalmente cántaros, botellas y platos. El material cerámico doméstico parece haber sido intencionalmente excluido del ajuar funerario de la mayoría de contextos (ver *Contextos funerarios de elite*). En algunos casos, los platos sirvieron como repositorio de ofrendas de alimento (patas y cabezas de camélidos o roedores completos). La distribución espacial de la cerámica al interior de los contextos no muestra un patrón uniforme. Estas pueden presentarse sobre los miembros inferiores del individuo, a ambos lados del cuerpo o incluso muy por encima del mismo. Una costumbre funeraria que cabe resaltar es el uso de fragmentería cerámica o de adobes, completos o tan sólo fragmentos, formando una especie de lecho para el individuo; en el primer caso, colocadas por debajo de las

Lám. 1.1a. La tradición de tinajas reforzadas por estructuras circulares se pueden rastrear al periodo Mochica. En la vista observamos un grupo de tinajas que fueron completamente tapadas con un relleno que contenía cerámica de estilo Transicional colocadas como ofrenda alrededor de una de las estructuras circulares.

Lám. 1.1b. Vasijas Transicionales halladas dentro del relleno que cubría el evento de uso de las tinajas antes mencionadas.

Lám. 1.2a. En la gran mayoría de entierros Transicionales se empleó como estructura funeraria una forma de foso ovoide simple, alargado y bastante estrecho por estar condicionado a la forma anatómica de los individuos.



Lám. 1.2b. Reconstrucción de la tumba Transicional M-U513.

articulaciones del individuo, mientras que en el segundo caso, a lo largo del cuerpo y siguiendo la orientación del mismo.

Por otro lado, y continuando con la tradición Mochica de entierros de elite (Alva 1993; Castillo y Donnan 1994; Narváez 1994; Donnan y Cock 1995, 1996, 1997a), se construyeron grandes estructuras funerarias a manera de cámaras de adobes destinadas para servir como repositorio que albergase a un número elevado de individuos (Fig. 1.1). Hasta el momento se han registrado cuatro de estas cámara funerarias (M-U44, M-U415, M-U613, M-U615). Morfológicamente, siguen ciertos cánones de construcción mochica, constituyéndose como estructuras subterráneas rectangulares, presentando una estructura de horcones y vigas transversales que soportan un techo de material vegetal, creando espacios bien delimitados que responden a diferencias de estatus de los individuos allí depositados. Sin embargo, las diferencias están marcadas por el uso de adobes de mayores dimensiones, la ausencia de hornacinas en las paredes internas de la cámara funeraria, así como la naturaleza y funcionalidad de la estructura ligada al número de individuos registrados en su interior y al número de eventos funerarios realizados.

Dentro de estas estructuras los individuos siguen los mismos patrones de distribución y orientación, aunque existen ciertas variantes que más adelante serán expuestas. Muchos de los individuos reciben un tratamiento más elaborado que los registrados dentro de los fosos. Pueden presentar un envoltorio de esteras o cañas, estar recubiertos o yacer sobre superficies que presentan una pigmentación rojiza. Las asociaciones ascienden en cantidad y mejoran su calidad. Se registran collares con cuentas y adornos de nácar, piedra o spondylus, piruros, piezas metálicas de cobre o cobre dorado como cuchillos, máscaras, brazaletes, entre otros adornos. De la misma manera, destaca una gran heterogeneidad estilística expresada en una variedad de formas (platos, botellas, cántaros, vasos, ollas, crisoles) y estilos cerámicos (ver *Grupos Cerámicos,* más adelante).

Las excavaciones en área así como los diversos pozos de cateo realizados a lo largo de siete temporadas de excavación demuestran que las evidencias de ocupación del periodo Transicional están presentes en casi toda la extensión del área del cementerio de San José de Moro (ver Castillo en este volumen). En el caso de actividades funerarias, éstas no presentan un patrón de distribución disperso sino más bien concentrado, siendo al parecer más restringido que la distribución mochica (Castillo, en este volumen).

En el caso de los entierros de elite en cámaras funerarias, al igual que en el periodo Mochica, se observa una fuerte nucleación de contextos llegando a presentarse superposiciones directas de estructuras (ver *Contextos funerarios de elite,* más adelante).

CERÁMICA TRANSICIONAL

Durante el periodo Transicional, San José de Moro se convierte en un cementerio con características muy particulares expresadas a través de contextos funerarios que incluyen especímenes cerámicos con una fuerte heterogeneidad estilística. El estudio

Fig. 1.1. Contexto funerario M-U615, entierro de elite en San José de Moro.

de los diferentes grupos cerámicos desarrollados durante este periodo es una de las mejores vías para tipificar la naturaleza del mismo. La muestra gira en torno a los hallazgos realizados en la zona funeraria e incluye algunas piezas de colecciones privadas. El material doméstico ha quedado casi totalmente excluido debido a su escasa presencia dentro de los contextos funerarios. Para fines de nuestro análisis hemos optado por comparar estilísticamente las piezas registradas en San José de Moro con aquellas producidas en otras zonas de la costa y sierra durante el periodo en cuestión. Nuestra clasificación deberá ser complementada en el futuro con un análisis ceramográfico que podrá corroborar el origen de manufactura de cada pieza. De lo anterior se desprenden los siguientes grupos:

GRUPO 1: Post Mochica

Conformado por piezas de manufactura, forma y decoración propios de la tradición Mochica, incluyéndose básicamente aquellos tipos recurrentes del periodo Mochica Tardío. Gracias a los últimos hallazgos dentro de un contexto funerario de elite (M-U615, ver Fig. 1.1), hemos logrado determinar la presencia de este conjunto cerámico y demostrar que, por lo menos a nivel de la elite local, existe una continuidad de ciertos tipos cerámicos mochicas durante el periodo Transicional. Entre los tipos más representativos tenemos tanto cerámica

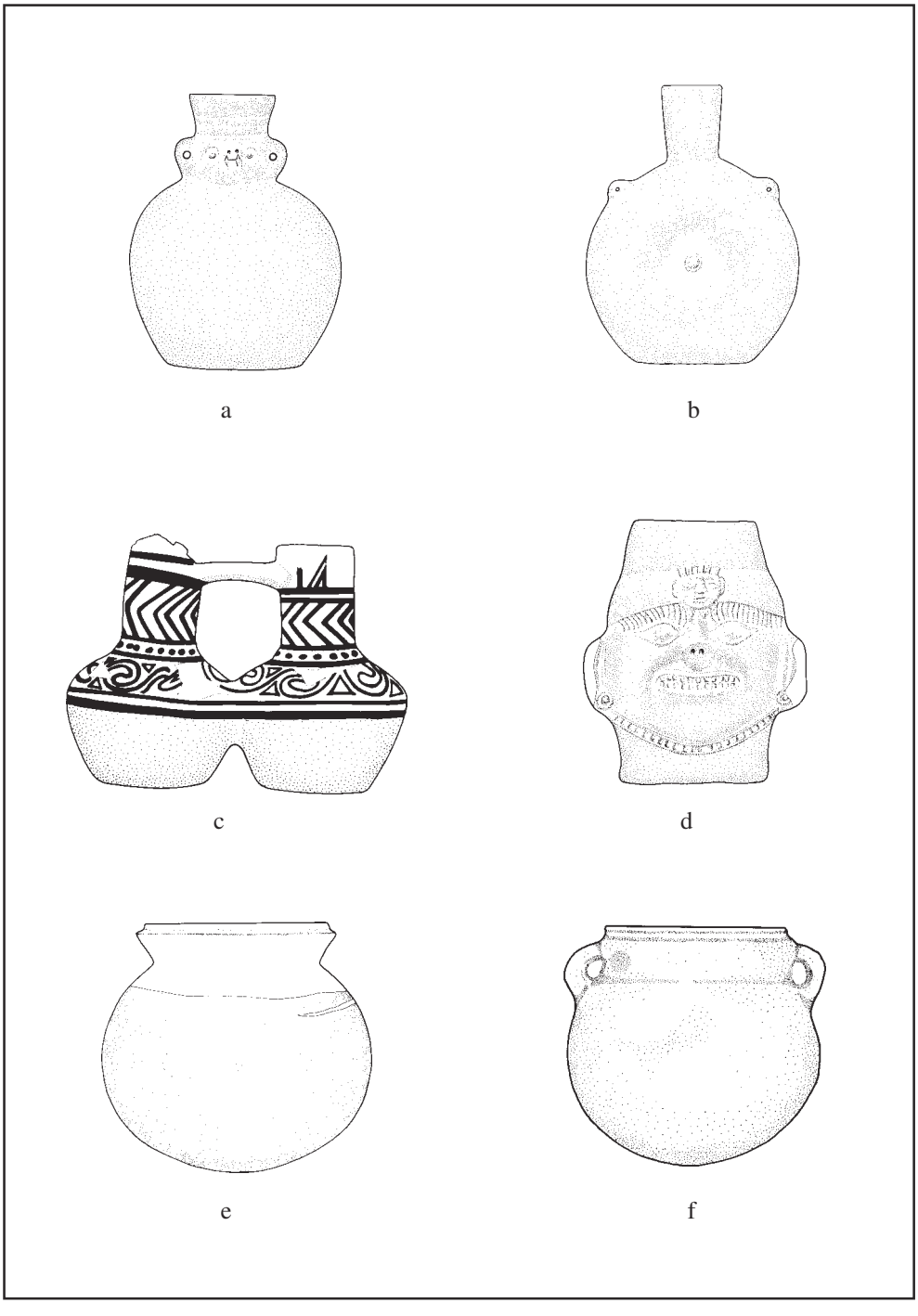


Fig. 1.2. Cerámica del Grupo 1, Post Mochica: a) cántaro con cuello efigie zoomorfo; b) botella de cuerpo ovoide vertical con asitas laterales; c) botella de doble cuerpo; d) vaso retrato; e) olla con cuello plataforma; y f) ollita con asas laterales.

funeraria de calidad intermedia,[1] como piezas domésticas: cántaros con cuello efigie zoomorfo, botellas de cuerpo ovoide vertical con asitas laterales y un botón central, botellas de doble cuerpo, vasos retratos, cántaros con asitas laterales, ollas con cuello plataforma, ollitas con asas laterales y crisoles, entre otras formas (Fig. 1.2 a-f).

GRUPO 2: Cajamarca Serrano y Costeño

El estilo Cajamarca de la sierra se expresa a través de piezas importadas caracterizadas por diseños típicos de la zonas altas aledañas, así como por el uso de bases trípode y pedestal y pasta caolín muy fina, correspondiendo a variantes estilísticas del periodo Cajamarca Medio (Terada y Matsumoto 1985) (Fig. 1.3a y b).

También se han registrado piezas de manufactura local con forma y/o decoración que muestran la influencia o derivación del estilo serrano antes mencionado. Esta variante estilística regional, denominada "Cajamarca Costeño" (Disselhoff 1958a, 1958b), posiblemente una de las de mayor recurrencia durante el periodo Transicional, se caracteriza por la presencia de platos con base anular, engobe crema y decoración pictórica, que bien puede presentar motivos circulares con líneas (Fig. 1.3 c), o líneas finas sinuosas que tienden a formar diseños en cruz o espiralados (Fig. 1.3 d) (sólo los platos de esta variante decorativa también suelen presentar engobe anaranjado). Si bien la iconografía muestra variantes locales que diferencian estas piezas de sus contrapartes serranas, cabe resaltar que el uso de arcillas anaranjadas muy finas así como el engobe crema y el acabado pulido de la superficie demuestran el afán por copiar tanto el estilo decorativo como el uso del caolín serrano. Platos de este estilo, aunque con variantes locales, han sido registrados en la zona de Batán Grande en Lambayeque ("Platos Sicán Pintados") (Shimada 1982, 1985) y en el sitio de Ventanillas en el valle de Jequetepeque ("Lambayeque Rojo sobre Blanco") (Ravines 1982). Tanto en San José de Moro (Castillo y Donnan 1994b, Rosas y Castillo 1999) como en Pampa Grande (Shimada 1982), se ha logrado detectar el origen de este estilo al final de la ocupación Mochica Tardío.

GRUPO 3: Lambayeque Temprano Local

En este grupo podemos incluir piezas producidas localmente durante el periodo Transicional utilizando formas y/o decoración que muestran tanto elementos estilísticos de una constante influencia foránea como elementos locales presentes desde el periodo Mochica Tardío, formando los inicios de un nuevo estilo, tradicionalmente conocido como Lambayeque.

---

[1] El término "intermedio" aplicado a la cerámica de la tradición Mochica alude a diferentes tipos formales (platos, cántaros, botellas) que no llegan a presentar un acabado y decoración que podamos calificar como fino (botellas de asa estribo con deoración pictórica de línea fina), pero que a la vez no presentan un acabado burdo ni las huellas de uso asociadas a una función doméstica.

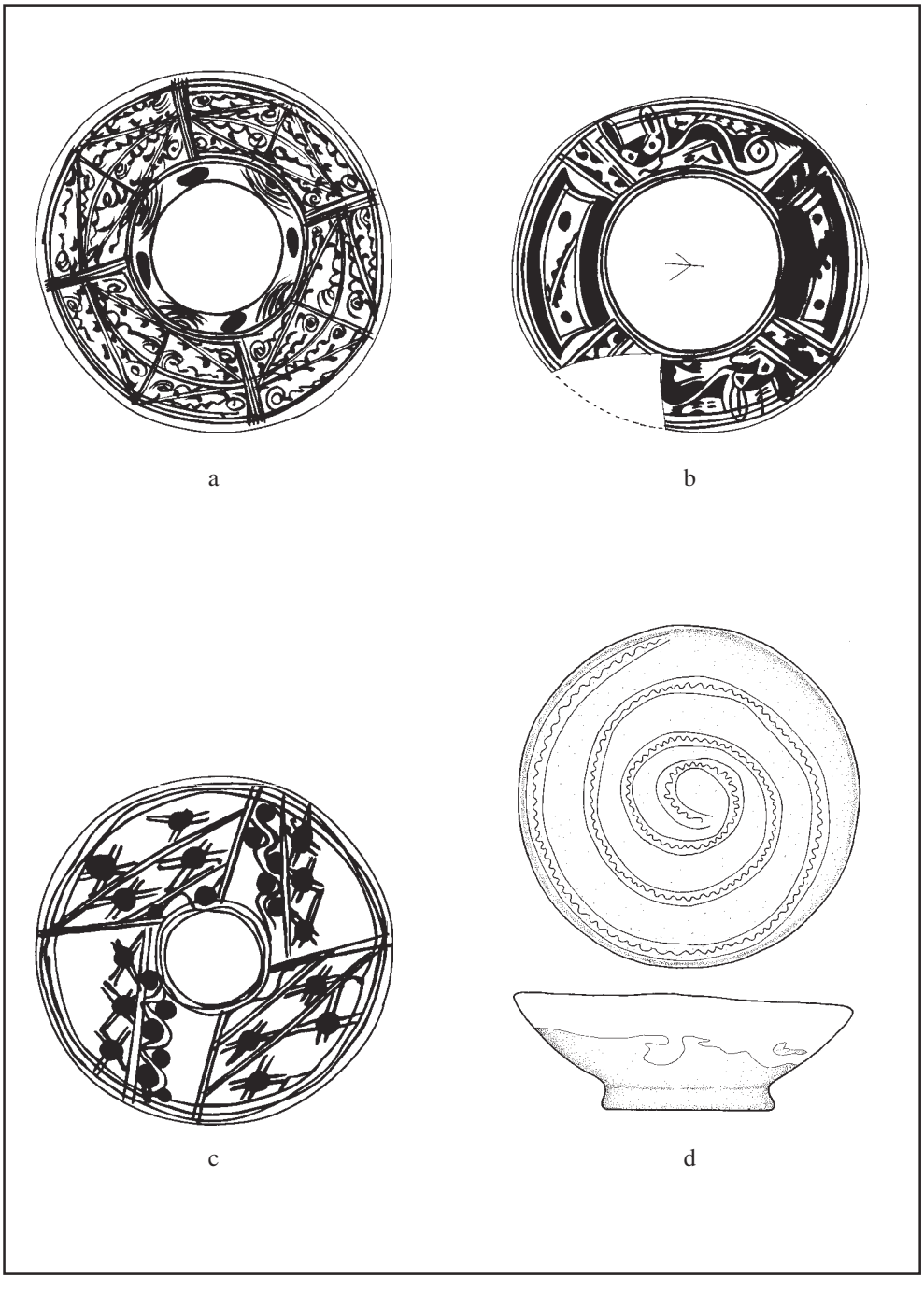


Fig. 1.3. Cerámica del Grupo 2, Cajamarca Serrano y Costeño: a) y b) Cajamarca Medio (según Terada y Matsumoto 1985); c) plato con base anular, engobe crema y decoración pictórica, que bien puede presentar motivos circulares con líneas; d) líneas finas sinuosas que tienden a formar diseños en cruz o espiralados.

Según los análisis del material cerámico de los montículos habitacionales, la producción de piezas reducidas formaría parte de una tendencia general al final de la tradición Mochica. Por otro lado, el registro funerario nos indica que se prosiguió con esta tendencia durante el periodo Transicional, produciéndose piezas reducidas que sirvieron de soporte a representaciones escultóricas zoomorfas y antropomorfas. Se han registrado cántaros con representaciones zoomorfas dispuestas mayormente sobre la parte superior del cuerpo de las vasijas, destacando loros, patos, monos, iguanas y lechuzas (Fig. 1.4a y b). Cabe resaltar que estas formas persisten en los estilos posteriores de la costa norte, incluso hasta en el Chimú-Inca (p.e. compárese con piezas en Lavalle 1989; Heyerdahl y otros 1996: 210, 214, 215; Mackey y Jaúregui 2001). También son frecuentes los cántaros con cuello efigie representando personajes antropomorfos con collares, orejeras y tocados que terminan en un velo que cubre la parte posterior del cuello (Fig. 1.4c). Algunos de estos cántaros presentan rostros antropomorfos que tienden a desarrollar una oreja de forma puntiaguda que posteriormente termina siendo asimilada por la representación del "Señor Lambayeque", figura central de la iconografía Lambayeque (Lám. 1.3).

Otro tipo cerámico asimilado por la tradición alfarera local durante el periodo Mochica Tardío y que alcanza notoriedad durante el periodo Transicional es la botella de doble pico y asa puente. Inicialmente se registran piezas de este tipo con iconografía Mochica policroma y en la mayoría de los casos mezclada con motivos de estilos Huari. Sin embargo, los contextos funerarios de los "últimos" mochicas de San José de Moro presentan estas botellas con un acabado reducido y con representaciones incisas de cabezas de aves con un pico prominente (¿loro?) y un círculo en relieve en la parte superior del cuerpo de la vasija. Ya durante el Transicional, estas mismas botellas comienzan a presentar sobre el asa puente figuras modeladas representando semillas nectandras (Fig. 1.4d) (reemplazando a la representación de pallares observada en piezas policromas Mochica Tardío), figuras zoomorfas (iguanas, sapos) y/o antropomorfas. En este último caso son comunes las cabezas humanas con tocados en forma de nectandra, con bandas que rodean la cabeza desplegando motivos triangulares o romboidales rellenados con puntos (compárese con cuellos efigie registrados en Anders 1986: Fig. 7.53a), o con gorros de cuatro puntas similares a los registrados en Huari y Tiahuanaco (p.e. Shimada 1990, Fig. 12). Finalmente, este tipo de botella adquiere una base pedestal, sufre algunas variantes en el asa y los picos y aparecen elementos iconográficos del conocido estilo Lambayeque (p.e. Lavalle 1989; Shimada 1995, Figs. 77 y 117), considerado hasta hoy como un estilo originado en dicho valle norteño.

La presencia de motivos ornitomorfos en botellas Lambayeque Temprano de la zona de Lambayeque (*Sicán Temprano* según Shimada 1990), nos da la posibilidad de incluir dentro de este grupo cerámico a algunos cántaros que presentan en el cuello una figura ornitomorfa con pico prominente (¿loro?), comparables a las registradas en dicha región. En algunos casos, los cántaros llevan volutas pintadas de color crema o rojo en el cuerpo (Fig. 1.4e).

Otro tipo cerámico, original del estilo sureño de Viñaque (Menzel 1968: Fig. 24; Lavalle 1984: 149) y asimilado posteriormente en la costa norte, es una botella con cuerpo estrechado en la zona media, gollete corto y asas laterales. Esta forma derivó en piezas reducidas del

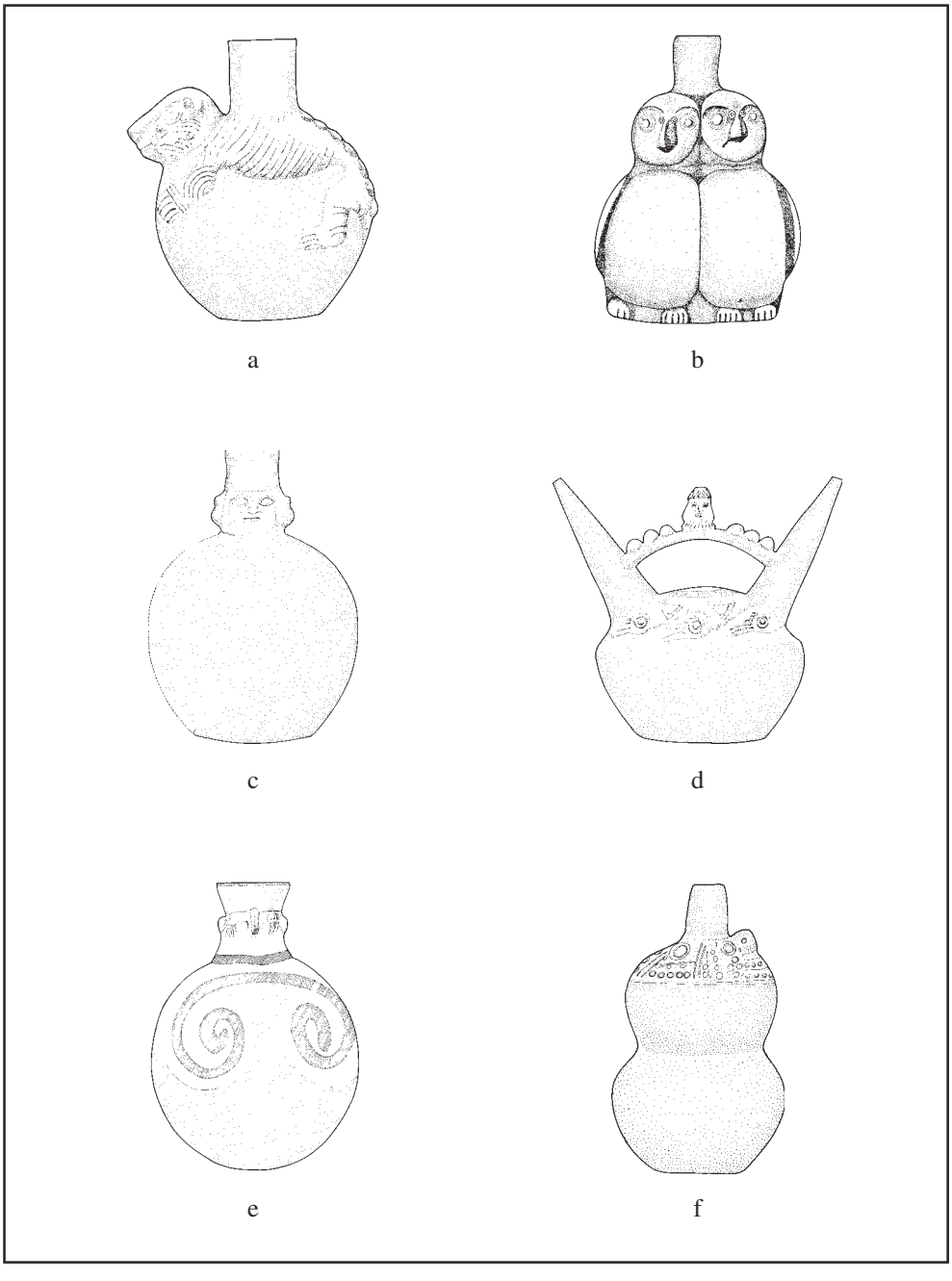


Fig. 1.4. Cerámica del Grupo 3, Lambayeque Temprano Local: Cántaros con representaciones zoomorfas: a) una iguana dispuesta sobre la parte superior del cuerpo y b) dos lechuzas gemelas; c) cántaro con cuello efigie representando un personajes antropomorfo con collares, orejeras y tocados que terminan en un velo que cubre la parte posterior del cuello; d) botella dobre pico y asa puente representando nectandras; e) cántaro en el cuello una figura ornitomorfa con pico prominente (¿loro?), con volutas pintadas de crema o rojo en el cuerpo; y f) botella con cuerpo estrechado en la zona ecuatorial, gollete corto y asas laterales.

estilo Lambayeque Temprano local (compárese con fragmentos "Sicán Temprano" en Shimada 1990, Fig.8; Shimada 1994, Fig. 10.2) y, finalmente, continuó en el estilo Lambayeque (Lavalle 1989: 92; Shimada 1990, Fig. 20) (Fig. 1.4f).

GRUPO 4: Casma Impreso Local

Este grupo está conformado por piezas de manufactura local con forma y/o decoración que incluye tanto elementos locales como foráneos, propios de una tradición estilística de los valles de la zona nor-central de la costa. Si bien tenemos ejemplos del uso de la técnica del moldeado impreso durante la tradición alfarera Mochica, recién durante el Transicional podemos observar una influencia del estilo Casma Impreso en la producción alfarera local. Destacan temas recurrentes como parejas radiantes copulando (Fig. 1.5a), felinos confrontándose (Fig. 1.5b) o personajes radiantes con báculos bajo un arco bicéfalo (Fig. 1.5c) (compárese con Carrión Cachot 1959; Donnan y Mackey 1978: 233 Fig.1). También se han registrado escenas marinas (Fig. 1.5d) y animales encrestados sobre lunas crecientes (Fig. 1.5e), lo que nos demuestra la continuidad de ciertos temas de la tradición iconográfica Mochica Tardío, más allá de la técnica usada para representarlos. Estos temas o motivos persistieron durante el Transicional para luego cristalizarse en la iconografía Lambayeque y Chimú (McClelland 1990, Mackey 2001b y en este volumen).

Al mismo tiempo, se comienza a utilizar una nueva técnica decorativa conocida como "piel de ganso", asociada generalmente a botellas, cántaros y platos (compárese con Donnan y Mackey 1978, entierros EC6 y EC21 del periodo denominado por los autores como *"Chimú Temprano"*). En algunos casos, los motivos o escenas iconográficas impresas se acompañan de espacios rellenados con esta técnica decorativa (Fig. 1.5f).

GRUPO 5: Estilos Huari

Dentro de este grupo tenemos piezas importadas de diferentes estilos costeños y serranos. Gracias al registro de fragmentería y piezas de colecciones privadas de la región, cuyo origen conocido es San José de Moro, hemos logrado identificar la presencia estilística Atarco y Viñaque, básicamente en vasos y botellas policromas de un tipo de pasta anaranjada muy fina y diseños decorativos similares a los difundidos en la región andina septentrional (compárese con Menzel 1968: Fig.24; Cook 1994 lám. 13 y 14; Shimada 1994, Fig. 10.1; Gonzáles Carré y otros 1999, lám. s/núm.) (Lám. 1.4a).

También se ha registrado un tipo de botella en forma de gota (Fig. 1.6a), vasos con bandas elevadas en la parte superior del cuerpo (Fig. 1.6b; compárese con Gonzáles Carré y otros 1999, lám. s/núm) y un cántaro pequeño de cuerpo ovoide y cuello alto divergente (Fig. 1.6c; compárese con Lavalle 1984: 148; Gonzáles Carré y otros 1999: lám. s/núm). Si bien esta última forma sólo ha aparecido en un contexto funerario

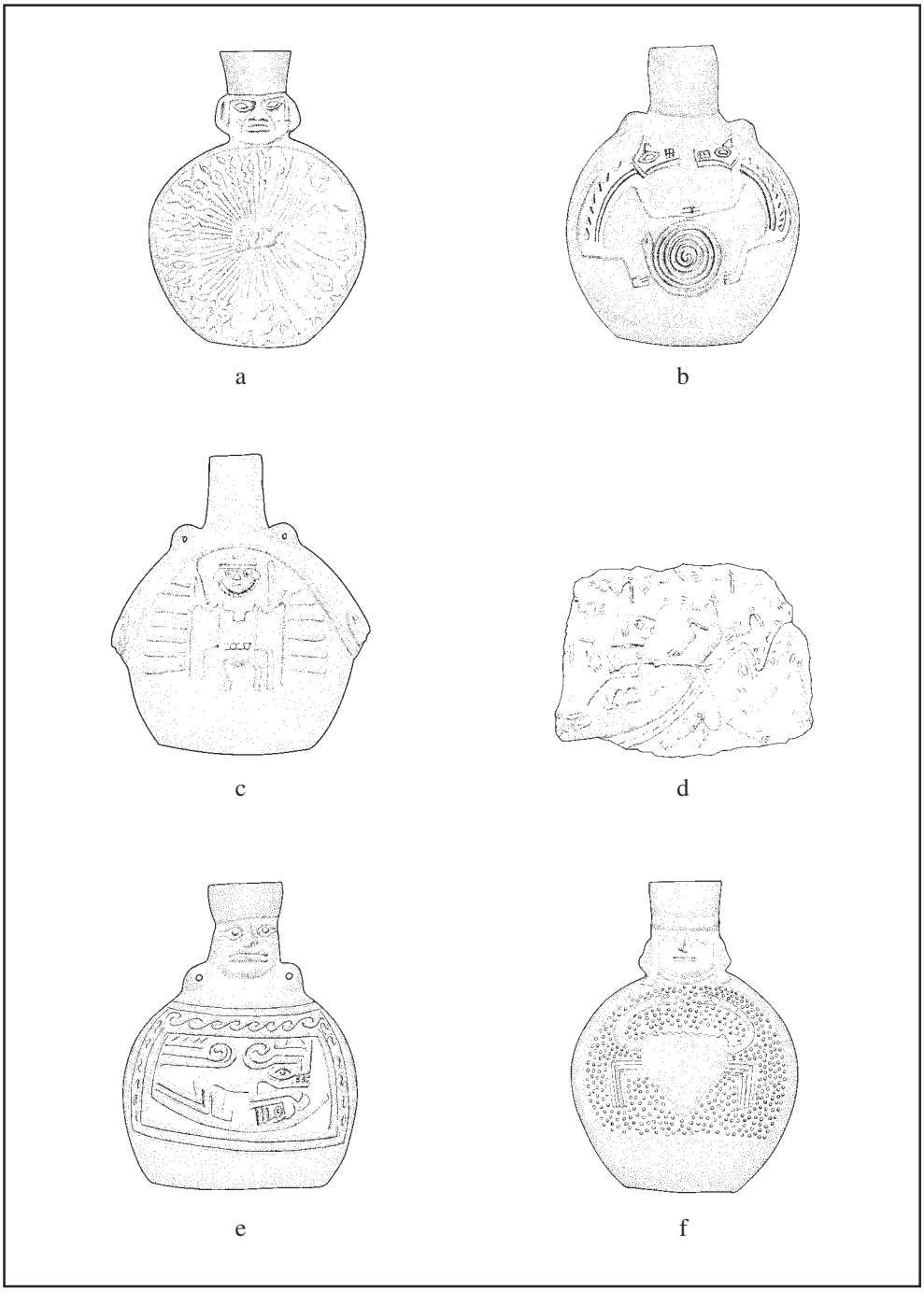


Fig. 1.5. Cerámica del Grupo 4, Casma Impreso Local: Cántaros con representación de diversos temas: a) pareja radiante copulando; b) felinos confrontándose; c) personaje radiante con báculos bajo un arco bicéfalo; d) escena de pesca marina; e) animal encrestado sobre luna creciente; y f) cangrejo (nótese el uso de la decoración tipo "piel de ganso").

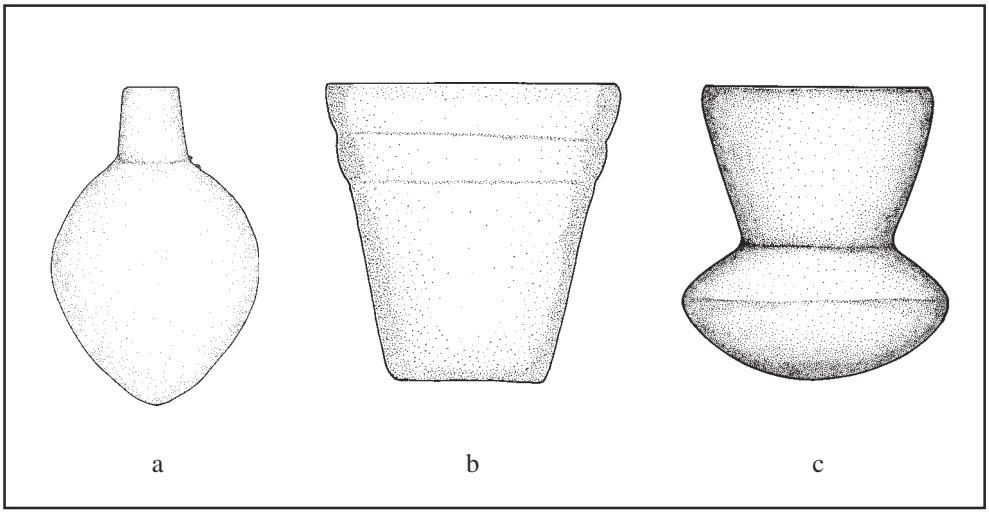


Fig. 1.6. Cerámica del Grupo 5, estilos Huari: a) botellas con cuerpo en forma de gota; b) vaso con banda elevada en la parte superior del cuerpo; c) botella reducida de cuerpo ovoide y cuello alto divergente.

Transicional, las anteriores también han sido registradas en contextos muy tardíos del periodo Mochica.

A través de este recuento de grupos cerámicos podemos confirmar la heterogeneidad estilística propia del periodo Transicional en San José de Moro. Sin embargo, creemos necesario exponer con mayor detalle algunos de los contextos funerarios más importantes descubiertos en las últimas temporadas de investigación. No sólo porque curiosamente uno de ellos (M-U615, ver Fig. 1.1) engloba a casi todos estos grupos cerámicos antes descritos, sino porque además presentan características singulares que les confieren un estatus elevado dentro del conjunto funerario Transicional, brindándonos así la oportunidad de observar el comportamiento funerario de los grupos de poder durante este periodo.

CONTEXTOS FUNERARIOS DE ELITE

Entre 1995 y 1996, como parte de un proyecto de rescate arqueológico dirigido por el Proyecto Arqueológico San José de Moro en conjunción con el Instituto Nacional de Cultura - La Libertad, se recuperó información de dos contextos de elite Mochica Tardío cuyas estructuras funerarias se encontraron directamente superpuestas. Si además consideramos la distribución horizontal de los contextos de elite Mochica Tardío registrados al pie de la Huaca La Capilla durante las primeras temporadas de 1991 y 1992 (Castillo y Donnan 1994b), los cuales muestran una tendencia a la nucleación,

Lám. 1.3. Cántaro cuello-efigie de estilo Lambayeque Temprano Local, que muestra a través de sus rasgos formales e iconográficos la esencia de este periodo de tránsito cultural entre lo Mochica y lo Lambayeque.

Lám. 1.4. a) Cerámica del Grupo 5: Estilos Huari; b) Adorno de nácar con representación de un felino sobre la luna creciente y c) Máscara, ambos procedentes de la tumba M-U615; d) Detalle de plato del estilo Cajamarca Costeño con marcas incisas post-cocción; e) Cántaro cuello efigie con marca incisa post-cocción en el hombro de la vasija; f) Cántaro con horadación en la cara anterior del cuerpo.

Fig. 1.7. Vista general del área de excavación donde fueron registrados dos contextos funerarios de elite Transicionales, M-U613 (en la vista) y M-U615, donde las estructuras se hallaron superpuestas.

podemos plantear una reutilización predeterminada del espacio funerario de elite tanto vertical como horizontal.

Ya en 1997, decidimos comprobar nuestra hipótesis para lo cual se determinó abrir una nueva área de excavación a unos pocos metros al oeste de la zona de los trabajos de rescate de 1995-96.

A lo largo de tres temporadas de investigación (1997-1999), esta área nos ha brindado una serie de contextos funerarios que ejemplifican la secuencia ocupacional funeraria del sitio. Si bien no aparecieron las esperadas tumbas de elite Mochica Tardío, se ubicaron dos contextos Transicionales con estructuras funerarias del tipo cámara de adobes. Las características particulares, que evidenciaban su potencialidad como tumbas de elite así como la recurrencia de una superposición estratigráfica directa de ambas estructuras, captaron nuestra atención (Fig. 1.7).

El contexto funerario más tardío (M-U613), una cámara funeraria de uso múltiple, había sido parcialmente saqueada en tiempos prehispánicos (Fig. 1.8). Sin embargo, su ubicación estratigráfica, el uso de fragmentería diagnóstica Transicional (con decoración “piel de ganso”) como parte del mortero de barro que unía a los adobes, así como el material recuperado del interior de la cámara nos indicarían su filiación

Fig. 1.8. El contexto funerario más tardío (M-U613), una cámara funeraria de uso múltiple, parcialmente saqueada en tiempos prehispánicos.

cronológica. La fragmentería cerámica registrada, una vez pegada, evidenció la presencia de platos de los estilos Cajamarca Serrano y Costeño (Grupo 2), así como piezas del componente Lambayeque Temprano local (Grupo 3).

En el relleno de la estructura se pudo registrar restos óseos disturbados y cerámica fragmentada. Sobre el piso yacían los restos removidos de individuos en posición extendida dorsal, orientados suroeste-noreste y asociados a piruros, cuentas de piedra y concha e incluso piezas metálicas (nariguera, pinza, muñequera, sonaja). Cabe resaltar el hallazgo de improntas de algún tipo de camilla de material vegetal sobre la cual yacían los individuos, además de la presencia de pigmentación roja sobre las mismas.

Directamente debajo de esta cámara funeraria y siguiendo la misma orientación apareció una nueva estructura de dimensiones considerablemente mayores. El nuevo contexto funerario, M-U615 (ver Fig. 1.1), a diferencia del anterior, presentaba evidencias de no haber sido profanado. Esto se comprobó al encontrar intactas las improntas de las vigas de algarrobo (?) que cruzaban de lado a lado la estructura. La presencia de estas vigas implicaba la existencia de un techo de material vegetal no preservado. Entre otras características que singularizaban el hallazgo tenemos, como parte de las técnicas constructivas, la utilización de adobes de grandes dimensiones (40 x 25 x 15 cm aprox.) y

Fig. 1.9. Reconstrucción de la estructura de adobes perteneciente al contexto funerario M-U615. Nótese el acceso por el noreste y la división del espacio al interior de la estructura. A la derecha, detalle de la estructura funeraria.

la presencia de fragmentos de ollas y tinajas entre los mismos. Destaca un acceso en declive hacia el interior de la cámara por el noreste y un grupo de adobes, cumpliendo algunos la función de reforzar la entrada a la cámara mientras que otros se usaron como un sello del acceso. Sobre este sello se registraron tres ceramios de estilos típicos del periodo Transicional.

La estructura funeraria presentaba una compleja distribución del espacio. Se pueden observar áreas divididas a través de plataformas tanto en el eje norte-sur (Zona A y B) como este-oeste (Zona C y D)[2] (Fig. 1.9).

La ***Zona A*** es una plataforma elevada ubicada al sur, opuesta a la zona de entrada (Zona B). Aquí se registraron casi la totalidad de individuos (un poco más de 50), entre infantes y adultos

[2] Su morfología se asemeja a maquetas de barro halladas en los contextos de elite Mochica Tardío y en contextos de estatus intermedio (M-U314, M-U729). Estas representan plazas abiertas con banquetas laterales y una plataforma principal techada. Con el presente hallazgo funerario y la ubicación de un sitio Mochica Tardío cercano al actual pueblo de Guadalupe en el valle de Jequetepeque con una morfología similar (Dillehay 1999, comunicación personal), se responde a la interrogante sobre si estas maquetas eran representaciones a escala de espacios arquitectónicos reales (Castillo y Nelson 1997). Posteriormente, este plano de distribución interno se plasmaría en estructuras Lambayeque y Chimú. Es interesante observar cómo los individuos principales dentro de la estructura funeraria M-U615 se distribuyen sobre la zona más elevada de la cámara, de la misma forma como las plataformas principales de estos espacios arquitectónicos debieron albergar a ciertos personajes o grupos de estatus elevado en determinadas ceremonias.

de ambos sexos.[3] La gran mayoría de los individuos se encontraron dispuestos de cúbito dorsal y orientados suroeste-noreste, con la cabeza hacia el suroeste. Muchos de ellos aparecieron completa o parcialmente disturbados. Revisando su ubicación espacial y considerando la superposición de los cuerpos, hemos podido observar que la totalidad de individuos no corresponde a un solo evento funerario. Por el contrario, la estructura debió haber permanecido abierta por un periodo relativamente prolongado sirviendo de repositorio para entierros múltiples durante varios eventos. De esta manera, la falta de espacio necesario para colocar nuevos individuos habría ocasionado una alteración al interior de la tumba.

Reconstruyendo el patrón de alteración se puede observar que algunos individuos, o parte de ellos, fueron movidos hacia la zona oeste de la cámara. Es muy probable que esto ocurriera antes de que los cuerpos previamente depositados estuvieran completamente desarticulados. Se han registrado miembros superiores e inferiores que si bien no se encontraban asociados a la zona toráxica o pélvica, presentaban una completa articulación.

Aquellos individuos que conformaron el primer evento funerario, ubicados directamente sobre el piso de la Zona A, aparecieron sobre restos de material vegetal que evidenciaría el uso de algún tipo de camilla. Entre el ajuar funerario asociado a estos individuos destacan artefactos de cobre y cobre dorado, piruros de piedra, adornos trabajados en nácar con representaciones de porras de lucha y el llamado "Animal lunar", así como cuentas de piedra, concha spondylus o nácar (Lám. 1.4b).

Dos de los individuos llevaban directamente asociado a sus cuerpos un conjunto de piezas metálicas, destacando una máscara y dos tocados a manera de penachos (Lám. 1.4c). Además, uno de los individuos llevaba cerca a su mano derecha lo que al parecer habría sido una copa de cobre. Lamentablemente, ésta se encontró completamente aplastada y en un mal estado de conservación. Por otro lado, pegado al perfil sur de la cámara y extendidas de este a oeste sobre el piso de la plataforma se hallaron un grupo de láminas de cobre con forma de olas, escalonados y medias lunas, símbolos que nos remiten a la iconografía Mochica. Por encima de una de estas piezas se halló otra copa de cobre. Por su ubicación, sin una asociación directa con alguno de los individuos, es posible que hubiese sido removida de su lugar original, quizá de la mano de aquel individuo con máscara y penachos que carecía del objeto. La presencia de este tipo de ajuar metálico asociado con sólo un par de individuos nos indicaría la importancia de los mismos frente al resto de individuos enterrados en la misma estructura funeraria. De la misma manera, una comparación morfológica de estas piezas metálicas con las registradas en los contextos de elite Mochica Tardío nos brinda la posibilidad de demostrar que durante el periodo Transicional hubo una continuidad de la figura femenina de poder mochica, así como de una ideología vinculada a los pasajes marinos (McClelland 1990, Castillo 2001). Si bien aún no tenemos los resultados antropológico físicos del material osteológico registrado, la presencia recurrente de infantes sobre las piernas de los individuos adultos o subadultos y la de un feto dentro de una de las pelvis, así como el hallazgo de piruros, constante marcador de género femenino en las sociedades prehispánicas norteñas, nos brindan más indicios que bien podrían adelantarnos los resultados antropológico físicos.

---

[3] El análisis de los restos óseos se encuentra en proceso.

No sabemos si el número total de eventos funerarios depende directamente del número de individuos principales asociados al ajuar metálico descrito. No se descarta la posibilidad de que muchos de los individuos "acompañantes" hayan sido depositados dentro de la estructura en diferentes momentos como entierros individuales. Un análisis más detallado de la deposición y superposición de los individuos nos ayudará a cuantificar y reconstruir los eventos funerarios.

La ***Zona B*** se encuentra contígua a la zona de entrada a la cámara funeraria. Aquí se encontraron cinco individuos que yacían decúbito dorsal y orientados en el eje noroeste-sureste, dos de ellos con la cabeza hacia el noroeste y tres hacia el sureste. Estos se encontraron con las piernas entrecruzadas, lo que nos podría indicar que fueron depositados a la vez. Se registraron restos de material vegetal por debajo de los cuerpos indicando la presencia de una posible camilla, similar a la registrada en la Zona A. Por debajo de estos individuos, y en contacto con el piso de la cámara se ubicó un conglomerado de fragmentos cerámicos correspondientes a piezas domésticas sin decoración (ollas, cántaros), mezclados con barro líquido. A su vez, por encima de estos individuos se hallaron ceramios que no han podido ser asociados directamente a ninguno de ellos. Parece ser que formarían parte de una remoción intencional posterior, aunque resalta la presencia de un grupo de ollas y cántaros.

Estos cinco individuos debieron pertenecer al primer evento funerario, acompañando al grupo de personajes principales dispuestos sobre la Zona A. Esto se sustenta a partir de la ubicación de los cuerpos, así como por presentar evidencias de haber sido casi directamente aplastados. Al parecer quienes se dedicaban a colocar los cuerpos dentro de la estructura funeraria tuvieron que caminar sobre estos cinco individuos al momento de ingresar o salir del interior de la cámara para tratar de colocar a nuevos individuos en la Zona A.

Tanto la ***Zona C*** como la ***Zona D*** concentraron restos de camélidos (cráneos y patas) y roedores pequeños, así como un alto número de piezas cerámicas. Sin embargo, tan sólo algunas de éstas se encontraban en contacto directo con el piso, lo que nos permitiría asociarlas a los primeros eventos funerarios. Por otro lado, la mayoría de piezas se hallaban "flotando" en el relleno que cubría estas zonas. Estas formarían parte de aquellas piezas que fueron removidas de su posición original dentro de la Zona A. Esto se confirma con la presencia de piezas fragmentadas cuyas partes faltantes fueron ubicadas en la Zona A.

En cuanto a la cerámica registrada en todo el contexto, si bien ésta no presentaba la calidad de las piezas finas mochica, la cantidad (un poco más de 200 piezas) y la información estilística obtenida aportaba datos de suma valía. Además de una amplia variabilidad estilística también nos muestra la presencia de tipos domésticos a pesar de ser casi inexistentes en la muestra de contextos funerarios Transicionales.

Por otro lado, podemos encontrar platos, la mayoría del estilo Cajamarca Costeño, con marcas incisas post-cocción en la base, el fondo o en las paredes de la pieza. Los motivos son básicamente de carácter geométrico variando de un espécimen a otro (Lám. 1.4d). Estas marcas también han sido detectadas en los hombros de algunos cántaros del periodo Transicional en San José de Moro (Lám. 1.4e). Otros casos similares se han detectado en platos Cajamarca Serrano y en piezas de diversos estilos registrados en la zona ayacuchana (Gonzáles Carré y otros 1999; y en Anders, 1986, Fig. 7.60). Es muy probable que esta costumbre de marcar los platos Cajamarca Costeño fuera tomada a través de los contactos con las zonas serranas vecinas

del Jequetepeque. Cabe resaltar la presencia de cántaros con horadaciones en la cara anterior del cuerpo (Lám. 1.4f). Casos similares se pueden observar en piezas del mismo periodo en otras áreas de la costa norte (p.e. Donnan y Mackey 1978: 233, Fig. 1, Colección Museo Larco). Esta costumbre tendría su origen en una vieja tradición Mochica, cuya finalidad fue la inutilización de las piezas destinadas a una función funeraria. Mientras que las botellas Mochica Tardío con representaciones pictóricas de línea fina (tipo cerámico que desaparece en el Transicional) perdían sus asas estribo, algunos cántaros eran horadados en la zona del cuerpo. Esta, al igual que muchas otras costumbres, perduraron en el tiempo a pesar del colapso estatal mochica.

INTERPRETACIÓN Y DISCUSIÓN

El periodo Transicional en San José de Moro ha podido ser definido a partir de estudios estratigráficos y funerarios, evidenciando un proceso de tránsito cultural expresado claramente en la utilización continua de un espacio ceremonial-funerario, principal foco del desarrollo Mochica Tardío dentro del valle de Jequetepeque.

Arqueológicamente, este periodo se manifiesta a través de un conjunto de capas culturales superpuestas, alternando la presencia de contextos funerarios, rellenos culturales y áreas de actividad ceremonial. Estilísticamente, podemos obtener una secuencia relativa que fecha al periodo dentro del Horizonte Medio 2 y 3 (Menzel 1968).

Mediante el análisis de las variables funerarias de los contextos registrados en San José de Moro, podemos abordar las diferencias político-sociales relativas a la población ligada al sitio durante este periodo. Se observa una clara división del conjunto funerario que podría estar indicándonos grupos de estatus diferenciados. El grupo de mayor estatus estaría conformado por aquellos individuos enterrados dentro de estructuras del tipo cámara de adobes con ofrendas que destacan en calidad y cantidad, incluyendo piezas con rasgos estilísticos "sobrevivientes" de la tradición Mochica Tardío así como piezas importadas. A diferencia de los entierros mochicas de elite, en este periodo éstos parecen seguir nuevas pautas funerarias, como el incluir varios entierros alrededor de personajes de importancia reutilizando la misma estructura funeraria. Asimismo, la desaparición de entierros en estructuras con forma de bota, típicas para personajes de estatus intermedio vinculados con la elite durante la época mochica (Castillo 2001), refuerzan la idea de una posible reestructuración de los vínculos entre los grupos de artesanos y especialistas diversos y los grupos de elite dominantes. En un grupo de estatus inferior tendríamos a individuos dentro de fosos asociados básicamente a un repertorio cerámico que incluye principalmente piezas de los grupos Lambayeque Temprano Local, Cajamarca Costeño y Casma Impreso Local. Por lo general, carecen de asociaciones metálicas aunque pueden recibir otro tipo de ofrendas como animales (camélidos y/o roedores), muñequeras o collares de cuentas de concha.

A nuestro parecer, el hallazgo y estudio de entierros de elite Transicionales constituye un importante paso para comprender el proceso de cambio y continuidad llevado a cabo en San

José de Moro durante este periodo. A partir de la información obtenida, podemos argumentar que dentro del proceso de transición, las continuidades son mucho más latentes dentro de los entierros de elite mientras que el cambio se expresa con mayor nitidez en contextos de menor jerarquía.

A partir del registro de cámaras funerarias Transicionales superpuestas así como de la nucleación horizontal de entierros de elite Mochica Tardío, tenemos la posibilidad de proponer una predeterminación del espacio funerario y una reutilización constante del mismo por parte de los grupos de poder locales.

Mediante un análisis del contexto M-U615 se ha podido constatar que durante el periodo Transicional los grupos de poder, con la posible presencia de una figura femenina de alto estatus,[4] no colapsan a pesar de la caída del sistema estatal Mochica. Los integrantes de esta elite habrían necesitado sustentar su legitimidad dentro de un contexto de crisis generado por el colapso, para lo cual aplicaron una estrategia ideológica que mantuvo rasgos propios de la tradición local, sobreviviendo un sustrato cultural Mochica no-estatal. Al mismo tiempo, debieron reforzar los vínculos con las sociedades foráneas, proceso expresado desde el periodo Mochica Tardío a través de una presencia estilística foránea heterogénea que a partir del periodo Transicional se multiplica.

Finalmente, una vez definido este proceso de tránsito cultural en San José de Moro a través de las fuentes arqueológicas expuestas, cabe preguntarse sobre la posible materialización de este proceso en otros sitios contemporáneos. Estos sitios no expresarán necesariamente la presencia de los mismos estilos y costumbres funerarias registrados en San José de Moro. La validez del proceso se demostraría con el registro de los sustratos locales Mochica "sobrevivientes" al colapso estatal y que a la vez interactúan con las influencias foráneas, resultando la creación de un producto "renovado", sea Lambayeque o Chimú.[5]

Nuestras futuras investigaciones en los diferentes valles norteños deberán contemplar tanto espacios funerario-ceremoniales como domésticos, así como los respectivos análisis arquitectónicos y trabajos de patrones de asentamiento. Sólo siguiendo una investigación integral del periodo en cuestión podremos llegar a responder nuestras preguntas iniciales tanto a nivel regional como macroregional.

---

[4] Hay que tener en consideración que para el periodo Lambayeque en San José de Moro se han registrado muchos entierros de individuos femeninos, incluyendo uno de muy alto estatus (M-U508) (Nelson y otros 2000).

[5] En ambos estilos tardíos subyace un sustrato Mochica a través de lo que comúnmente se denomina arcaismo (p.e. las ofrendas en las tumbas reales de Huaca del Loro en Batan Grande). Mientras que la tumba este presenta una vasija escultórica con una divinidad mochica asociada a los Cerros, la tumba oeste presenta un textil con iconografía que nos remite a figuras de guerreros mochicas, que finalmente constituye una expresión ideológica de las elites que nos muestran su afán por remarcar sus orígenes ancestrales.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA,Walter y Christopher DONNAN

1986 ***Royal Tombs of Sipan***. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

ANDERS, Martha

1986 ***Dual Organization and Calendars Inferred from the Planned site of Azangaro-Wari Administrative Strategies.*** Ph.D. Dissertation. Cornell University.

BAWDEN, Garth

1996 ***The Moche.*** Blackwell Press. Cambridge.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca

1959 ***La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, periodo post–clásico)***. Lima, Talleres Gráficos de Tipografía Peruana.

CASTILLO B., Luis Jaime

2001 "The Last of the Mochicas. A view from the Jequetepeque valley". En: ***Moche Art and Archaeology in Ancient Peru***, Joanne Pillsbury, editora, págs. 307-332. National Gallery of Art, Washington. Yale University Press.

CASTILLO B, Luis Jaime y Christopher DONNAN

1994a "Los Mochicas del Norte y los Mochicas del Sur, una perspectiva desde el valle del Jequetepeque". En: ***Vicús***, editado por Krzysztof Makowski y otros, págs. 143-181. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima.

1994b "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: ***Moche: propuestas y perspectivas***. S. Uceda y E. Mujica, editores págs. 93-146. Lima.

CASTILLO, Luis Jaime, Andrew NELSON y Chris NELSON

1997 "Maquetas Mochicas de San José de Moro". En: ***Arkinka*** 22: 120-128. Lima.

COOK, Anita G.

1994 ***Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen.*** Pontificia Universidad Católica del Perú.

DISSELHOFF, Hans Dietrich

1958a "Cajamarca–Keramik von der Pampa von San José de Moro (Prov. Pacasmayo)". ***Baessler–Archiv*** n.s. 6: 181-193. Berlín, Museum für Völkerkunde.

1958b "Tumbas de San José de Moro (Provincia de Pacasmayo, Perú)". ***Proceedings of the 32nd International Congress of Americanists*** (Copenhagen, 1956), págs. 364-367. Copenhagen.

DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO

1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San Jose de Moro, Jequetepeque". En: ***Moche Propuestas y Perspectivas***. S. Uceda y E. Mujica, editores, págs. 415-425. Lima.

DONNAN, Christopher B. y Guillermo COCK (editores)

1986 ***The Pacatnamu Papers, Volume 1***. Museum of Cultural History, University of California. Los Angeles.

1997 ***The Pacatnamu Papers, Volume 2, The Moche Occupation***. Museum of Cultural History, University of California. Los Angeles.

1996 ***Proyecto Dos Cabezas, 2da. temporada de excavaciones.*** Informe presentado ante el Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1996.

1996 ***Proyecto Dos Cabezas, 3da. temporada de excavaciones.*** Informe presentado ante el Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1997.

DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY

1978 ***Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru***. Austin, University of Texas Press.

GONZALES CARRÉ, Enrique, Enrique BRAGAYRAC y otros

1999 ***El Templo Mayor en la ciudad de Wari. Estudios Arqueológicos en Vegachayoq Moqo-Ayacucho.*** Ayacucho, Laboratorio de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

HEYERDAHL, Thor, Daniel SANDWEISS, Alfredo NARVÁEZ y Luis MILLONES
1995 ***Túcume***. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
LAVALLE, José Antonio de (editor)
1984 ***Culturas Precolombinas: Huari***. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1989 ***Culturas Precolombinas: Lambayeque.*** Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
McCLELLAND, Donna
1990 "A maritime passage from Moche to Chimu". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 75-106. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
MACKEY, Carol
1987 "Chimu administration in the provinces". En: ***Origins and Development of the Andean State***, J. Haas, T. y S. Pozorski, editores, págs.121-129. Cambridge University Press.
2001 "Cuando los dioses perdieron los colmillos". En: ***Dioses del Antiguo Perú***. Vol. 2. Lima, Banco de Crédito del Perú.
MACKEY, Carol y César JAÚREGUI
2001 Proyecto Arqueológico Farfán.Temporada 2000. Informe presentado ante el Instituto Nacional de Cultura. Lima, 2001.
MACKEY, Carol y A.M. Ulana KLYMYSHYN
1990 "The Southern Frontier of the Chimu Empire". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 195-226. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.Washington, D.C.
MENZEL, Dorothy
1968 ***La cultura Huari.*** Lima, Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza.
1977 ***The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle***. R. H. Lowie Museum of Anthropology, University of California. Berkeley.
MOORE, Jerry
1996 ***Architecture and Power in the Ancient Andes. The Archaeology of Public Buildings.*** New Studies in Archaeology. Cambridge, Cambridge University Press.
MOSELEY, Michael E. y Kent C. DAY
1982 ***Chan Chan: Andean Desert City***, Albuquerque, The University of New Mexico Press.
MOSELEY, Michael E. y A. CORDY-COLLINS (editores)
1990 ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
NARVAEZ,Alfredo
1994 "La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque". En: ***Moche: propuestas y perspectivas***, S. Uceda y E. Mujica, editores, págs. 59-92. Lima.
NELSON, Andrew, Chris NELSON, Luis Jaime CASTILLO y Karol MACKEY
2000 "Osteobiografía de una hilandesa precolombina. La mujer detrás de la máscara" En: ***Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología*** 4: 30-43. Lima, Yachayhuasi.
PROULX, Donald A.
1973 ***Archaeological Investigations in the Nepeña Valley, Peru***. Department of Anthropology, Research Report 13. University of Massachusetts. Amherst.
RAVINES, Rogger
1980 ***Chanchan. Metrópoli Chimú***. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas.
1982 ***Arqueología del valle medio de Jequetepeque***. Lima, Proyecto de Rescate Arqueológico Jequetepeque, Instituto Nacional de Cultura y Dirección Ejecutiva del Proyecto de Irrigación Jequetepeque-Zaña.
ROSAS, Marco y Luis Jaime CASTILLO
1999 ***Caracterización de la Secuencia Ocupacional del Sector Habitacional de San José de***

Moro. Parte I: Las ocupaciones Moche y Transicional. Manuscrito en Archivo, Proyecto Arqueológico San José de Moro, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

RUCABADO, Julio

2000 ms Continuidad cultural en la costa norte del Perú: Mitos, imágenes y contextos.

SHIMADA, Izumi

1982 "Horizontal archipelago and Coast–Highland interaction in North Peru: Archaeological models". En: ***El hombre y su ambiente en los Andes Centrales***, L. Millones y H. Tomoeda, editores. Senri Ethnological Studies 10: 137-210. National Museum of Ethnology. Osaka. Japón.

1985 "La cultura Sicán: caracterización arqueológica". En: ***Presencia histórica de Lambayeque***, E. Mendoza S., compilador, págs. 76-133. Lima, Ediciones y Representaciones H. Falconí.

1990 "Cultural continuities and discontinuities on the Northern North Coast of Peru, Middle–Late Horizons". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy–Collins, editores, págs. 297-392. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

1994 ***Pampa Grande and the Mochica Culture***. Austin, University of Texas Press.

1995 ***Cultura Sican: Dios, riqueza y poder en la costa norte del Perú.*** Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, EDUBANCO.

SHIMADA, Izumi, Joanne GRIFFIN y Adon GORDUS

2000 "Technology, Iconography and Social significance of metal. A multidimensional analysis of middle Sican objects". En: ***Pre-Columbian Gold Technology, Style and Iconogrephy***, págs. 28-61. Ed. Colin McEwan. British Museum Press.

TERADA, Kazuo y Ryozo MATSUMOTO

1985 "Sobre la cronología de la tradición Cajamarca". En: ***Historia de Cajamarca 1. Arqueología,*** F. Silva S., W. Espinoza S. y R. Ravines, editores, págs. 67-92. Instituto Nacional de Cultura, Cajamarca y Corporación de Desarrollo de Cajamarca, Cajamarca.

UCEDA, Santiago y Elías MUJICA (editores)

1994 ***Moche: propuestas y perspectivas***. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales. Lima.

WILSON, David

1988 ***Prehispanic Settlement Patterns in the lower Santa Valley, Peru: A Regional Perspective on the Origins and Developmennt of Complex North Coast Society***. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.

2 /

TUMBAS CON ENTIERROS EN MINIATURA: UN NUEVO TIPO FUNERARIO MOCHE

Christopher B. Donnan

Las excavaciones recientes en el sitio de Dos Cabezas han revelado tres tumbas intactas, que proveen la primera evidencia de tumbas Moche asociadas a compartimentos adyacentes, los que aparentan ser miniaturas de cámaras funerarias en las que se reproduce el entierro principal al que están asociados. Este nuevo tipo de tumbas es el tema principal de este artículo.

El sitio denominado Dos Cabezas se encuentra ubicado en la parte baja del valle del Jequetepeque, en la margen sur de su desembocadura en el Océano Pacífico (Fig. 2.1). Se extiende sobre un área de aproximadamente un kilómetro cuadrado y se caracteriza por una arquitectura formada por pirámides, templos y estructuras domésticas que reflejan una rica y compleja ocupación pre-Hispánica (Donnan y Cock 1995: 6-14). En el sector sur del sitio está la Huaca Dos Cabezas, la estructura de adobes más grande construida en el valle del Jequetepeque (Figs. 2.2 y 2.3). Su característica principal es un gran forado en la cima, el que por sus dimensiones, y desde determinado ángulo, da la impresión de una estructura que posee dos cimas o "cabezas". Las tres tumbas que son el tema de este artículo fueron localizadas en la esquina sur-oeste de la huaca, a aproximadamente 9 m de altura sobre su base. Las bocas de las cámaras funerarias y los compartimentos conteniendo los entierros en miniatura estaban todos alineados sobre un eje norte-sur (Fig. 2.4). Fueron creadas mediante la remoción de adobes de la matriz sólida de la estructura.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 43-78. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

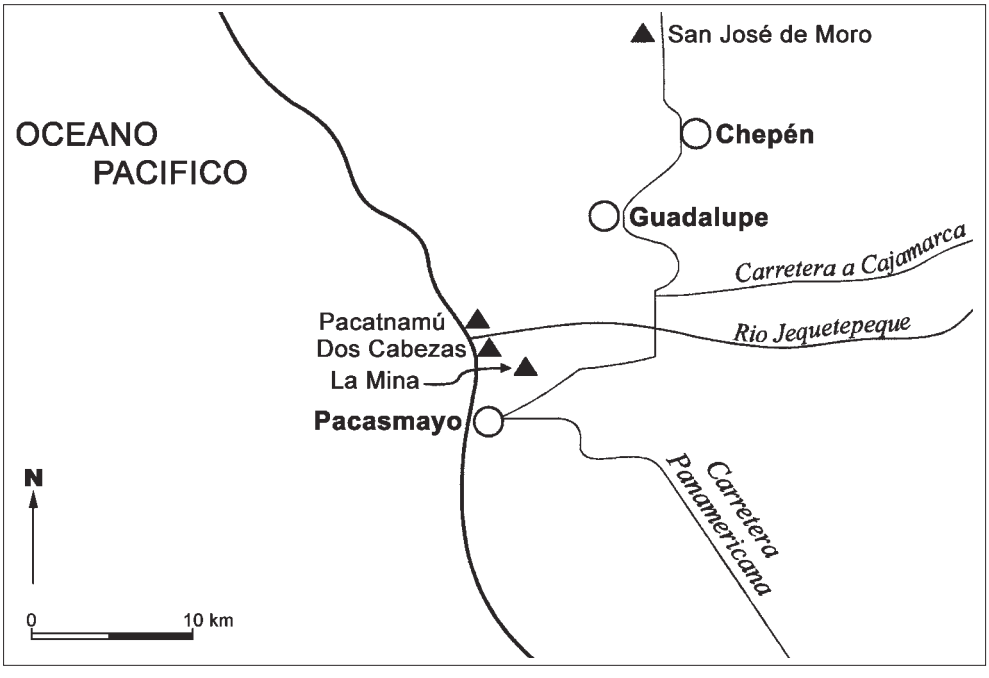


Fig. 2.1. Ubicación de Dos Cabezas en el valle de Jequetepeque.

Fig. 2.2. Esquina sur-oeste de la Huaca Dos Cabezas.

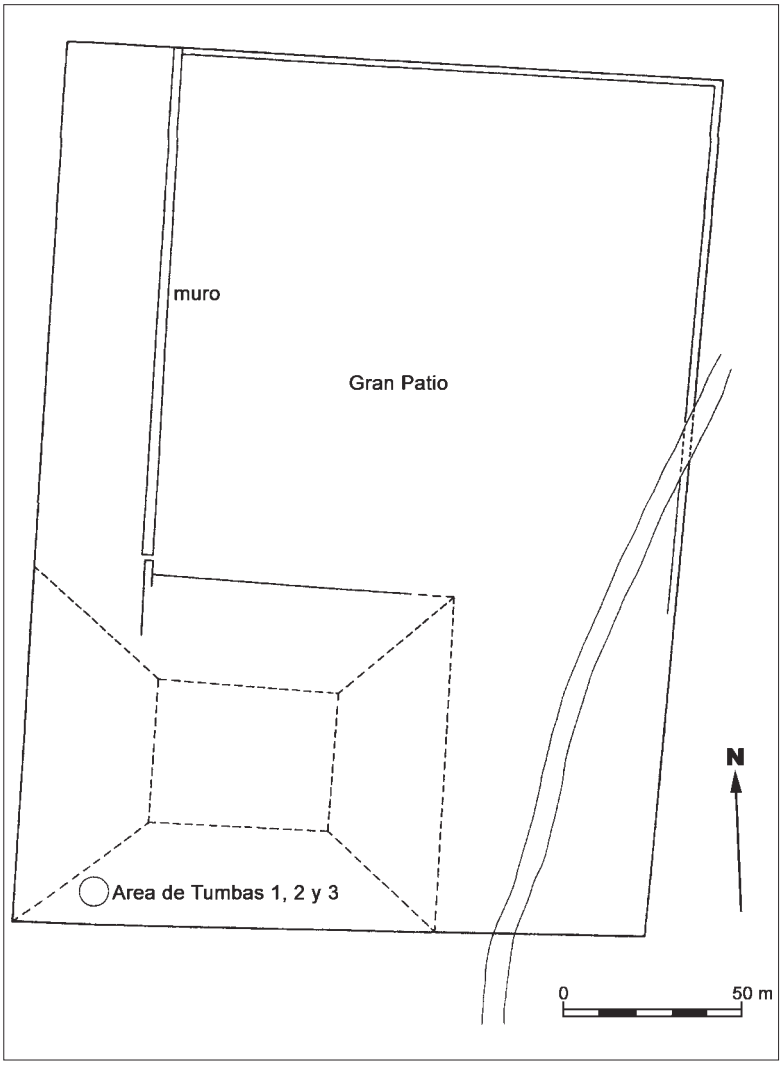


Fig. 2.3. Plano de planta de la Huaca Dos Cabezas.

TUMBA 1

La cámara funeraria de la Tumba 1 midió aproximadamente 2,70 m norte-sur por 1,70 m este-oeste y 1,40 m de profundidad. La parte superior de la cámara funeraria estaba formada por dos hiladas de adobes. La hilada superior estaba a la misma altura de la superficie de la tumba. Debajo de estos adobes, la cámara había sido rellenada con tierra y pedazos de arcilla. En el extremo norte, aproximadamente a 70 cm debajo de la superficie, hubo una pieza de cerámica globular, un cráneo de llama, diez ofrendas (pequeñas piezas globulares de cerámica burda) y los restos de un textil. Debajo de estos objetos hubo un relleno de tierra y trozos de arcilla.

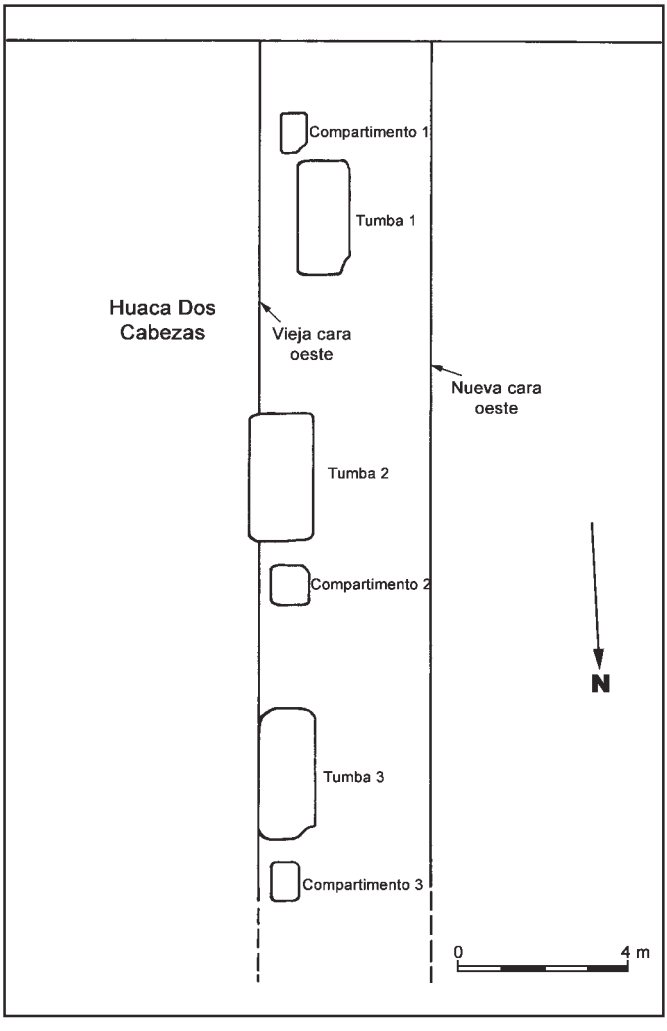


Fig. 2.4. Ubicación de las cámaras funerarias y compartimentos.

Sobre el piso de la cámara se ubicaron los cuerpos de dos individuos: una mujer de aproximadamente 15 años y un hombre de entre 18 y 20 años de edad (Fig. 2.5). La mujer tenía solamente dos piruros de cerámica frente a los dedos de la mano izquierda.

El varón había sido envuelto, primero, con dos tejidos; luego con un petate y, finalmente, con un tubo hecho de cañas. Las dos muñecas de las manos estuvieron envueltas con hilos de lana. Cada mano cubría una nariguera de cobre en forma de óvalo (M1 y M2, Fig. 2.5).

Debajo del brazo izquierdo tuvo una estólica (M3, Fig. 2.5) y al lado izquierdo del cuerpo tuvo un cincel grande de cobre (M4, Fig. 2.5). En la boca tenía una lámina de metal que parece haber sido confeccionada con una aleación de plata y cobre. Sobre el lado derecho del pecho se colocó una pinza pequeña de cobre (M6, Fig. 2.5).

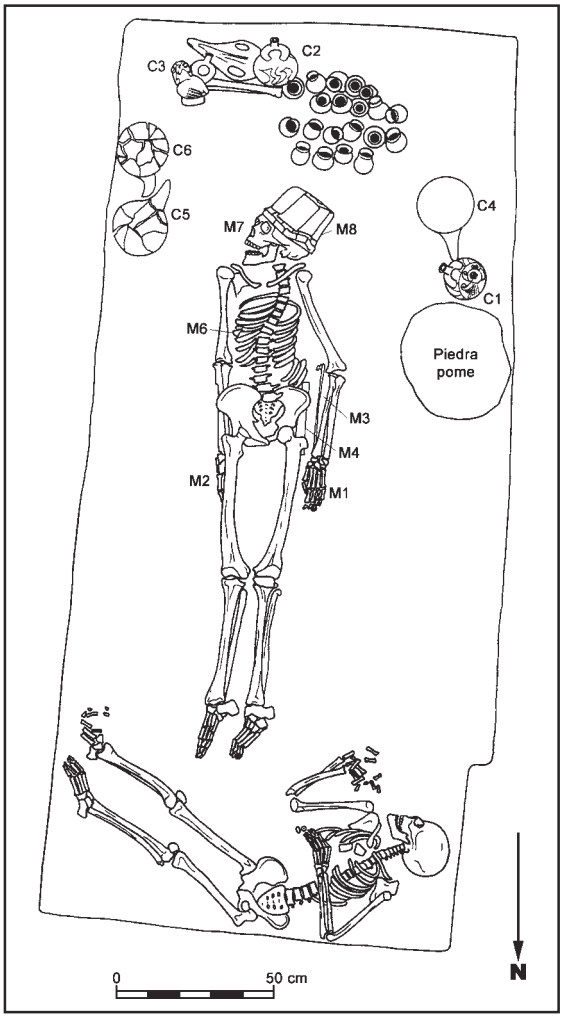


Fig. 2.5. Planta de la Tumba 1.

En la parte frontal de la cara tenía una nariguera pequeña de forma oval hecha de una lámina delgada de oro (M7, Fig. 2.5). Llevaba también un elaborado tocado de cabeza, el que había sido hecho con una armazón cilíndrica de junco (M8, Fig. 2.5). El exterior estaba cubierto con un tejido, al que se le había adherido láminas rectangulares de cobre dorado en dos tamaños. Las láminas grandes estaban decoradas con la imagen de la cabeza de un ser sobrenatural apoyado sobre sus dos piernas (Fig. 2.6). Doblado, debajo del tocado, hubo un gran ornamento en forma de creciente, hecho también de cobre dorado.

En la parte sur de la tumba se colocó una piedra pómez (coral) grande, tres botellas de asa estribo (C1-C3, Fig. 2.5; Lám 2.1 a-c), tres cancheros (C4-C6, Fig. 2.5), veinte ofrendas y el cráneo y patas de un camélido.

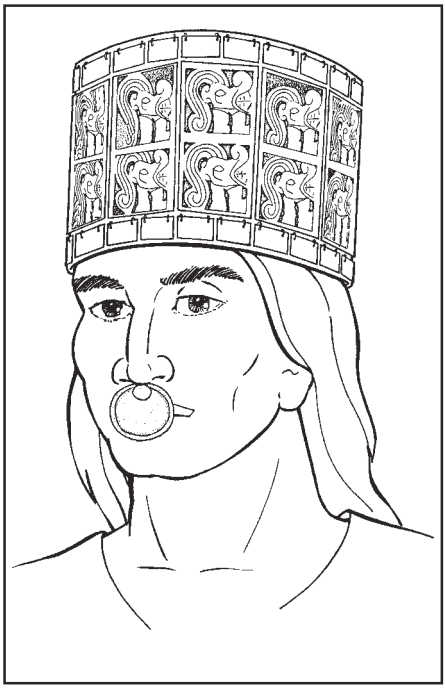


Fig. 2.6. Individuo mostrando el tocado de cabeza y nariguera de la Tumba 1.

Compartimento 1

Este compartimento fue localizado aproximadamente a 25 cm al sur de la Tumba 1 (Figs. 2.4, 2.7). Midió, aproximadamente, 71 cm este-oeste por 94 cm norte-sur, y tuvo 30 cm de profundidad. La superficie del compartimento estuvo al mismo nivel que la superficie de la cámara funeraria de la Tumba 1. El compartimento se rellenó con tierra suelta y con pequeños pedazos de barro.

Aproximadamente 14 cm debajo de la superficie del compartimento, se descubrió una botella negra de dos cuerpos (C7, Fig. 2.7; Lám. 2.1d), un grupo de 10 ofrendas, y dos grupos de 5 ofrendas cada uno (Fig. 2.7). También, dentro del compartimento, se recuperó una estatuilla humana hecha de cobre laminado, descansando sobre su espalda (M101, Fig. 2.7; Fig. 2.8). La estatuilla estuvo envuelta en tejidos, pero éstos estaban tan deteriorados que no pudieron ser recuperados, ni analizados.

TUMBA 2

Esta tumba estuvo ubicada a aproximadamente 2,85 m al norte de la Tumba 1 (Fig. 2.4). Sobre ella se encontraron los restos de una mujer joven, de aproximadamente 15 años de edad,

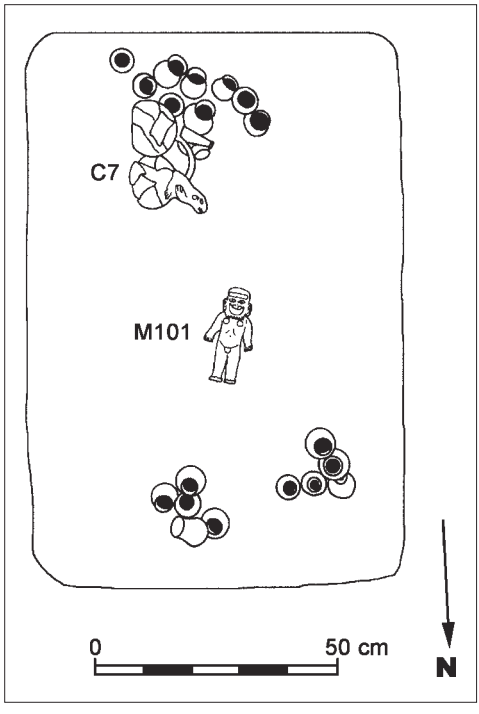


Fig. 2.7. Planta del Compartimento 1.

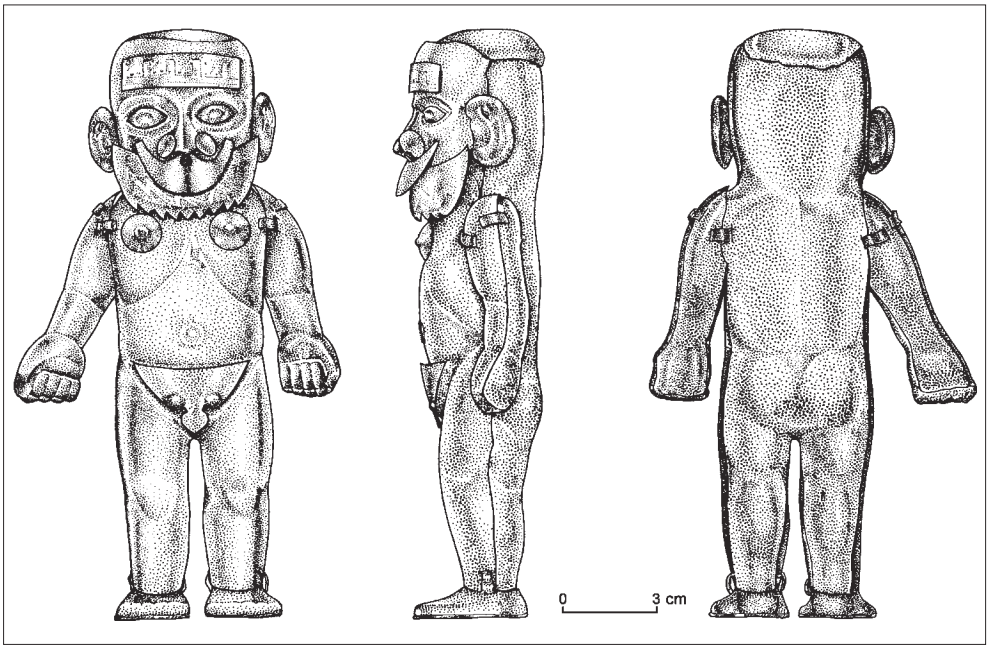


Fig. 2.8. Estatuilla de cobre laminado del Compartimento 1.

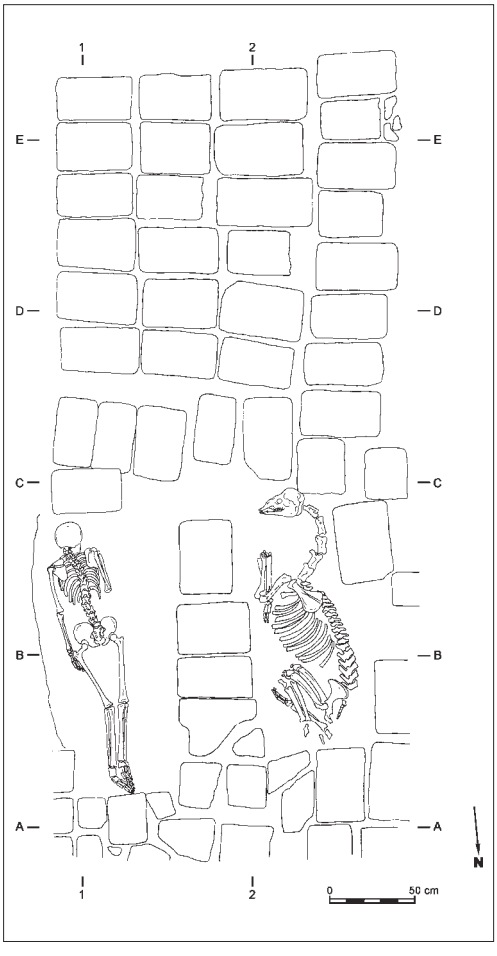


Fig. 2.9. Planta del nivel encima de la Tumba 2.

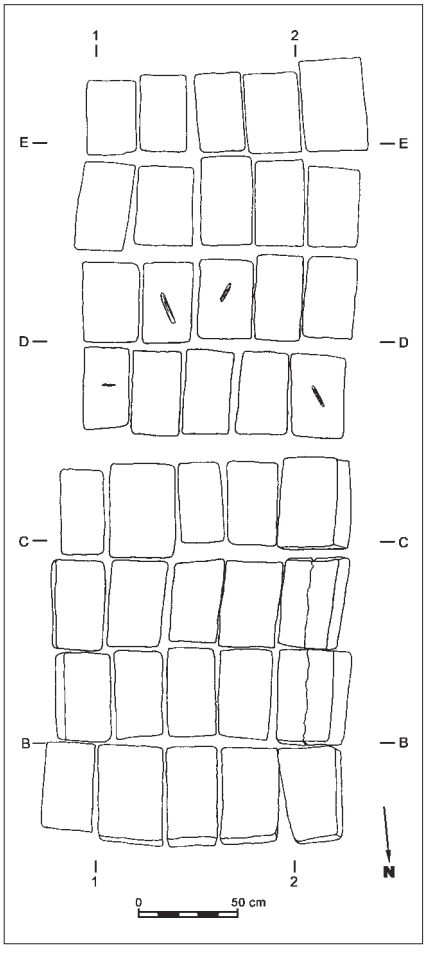


Fig. 2.10. Adobes encima de las vigas del techo de la Tumba 2.

así como los restos de un camélido completo (Fig. 2.9). Alrededor de sus cuerpos había un relleno consistente en pedazos de arcilla y tierra.

Debajo del camélido y de la mujer, la capa de adobes fue extremadamente irregular. En contraste, la siguiente capa consistió de 40 adobes que estaban dispuestos cuidadosamente en ocho hileras orientadas este-oeste, cada una con cinco adobes (Fig. 2.10). Bajo estos adobes se ubicaron las vigas de madera que formaban el techo de la tumba.

Las vigas estaban completamente descompuestas, pero su tamaño y forma pudieron ser reconstruidas por las impresiones que dejaron en la matriz de la tumba (Fig. 2.11). Diez vigas largas se extendían norte-sur, apoyadas sobre los extremos de la cámara funeraria; debajo de ellas, habían cuatro travesaños orientados este-oeste. Los extremos de los travesaños habían

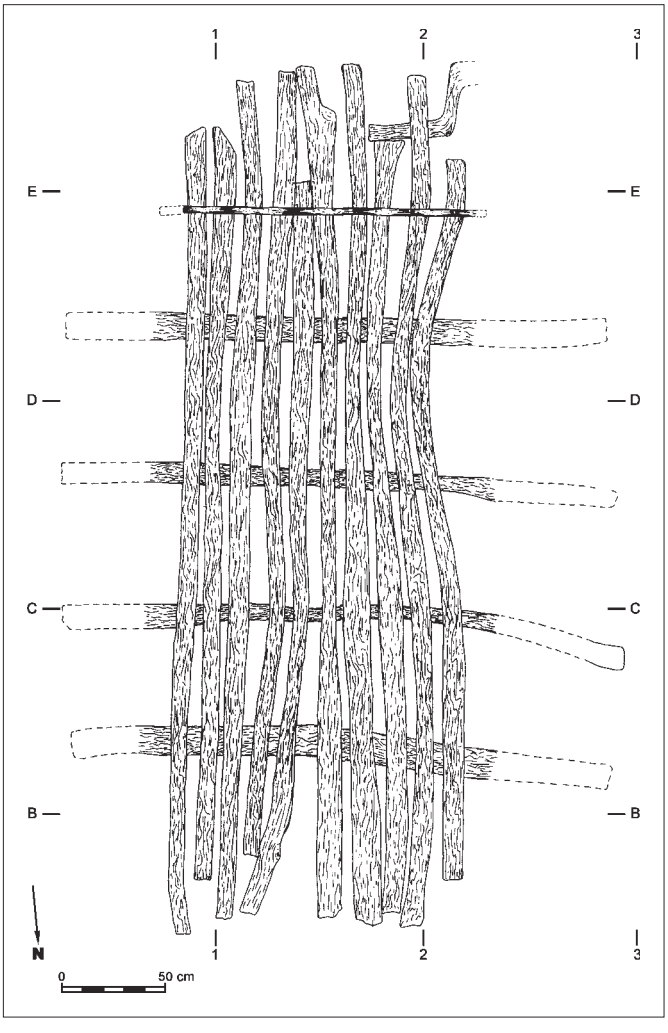


Fig. 2.11. Vigas del techo de la Tumba 2.

sido introducidos en la cara oeste de la Huaca, mientras los extremos oeste descansaban sobre el borde de la cámara funeraria. En la esquina sur-oeste de la tumba, hubo una viga pequeña y torcida, cuya función no es clara.

Cerca del extremo sur de la tumba se colocó una vara de *caña brava* extendida en dirección este-oeste, sobre las vigas norte-sur (Fig. 2.11). Ayudó a sostener una capa, de aproximadamente 10 cm de grosor, de varas de *caña brava* puestas en dirección norte-sur, sobre el tercio sur de la tumba. Esta capa de *caña brava* proveyó un techado substancialmente mejor sobre la cabeza del difunto, el que estuvo debajo de él, en el interior de la cámara funeraria.

Aunque el interior de la cámara funeraria contuvo una gran cantidad de arena fina y limo depositado por agua, habían espacios vacíos en este material. Esto indica que estos depósitos

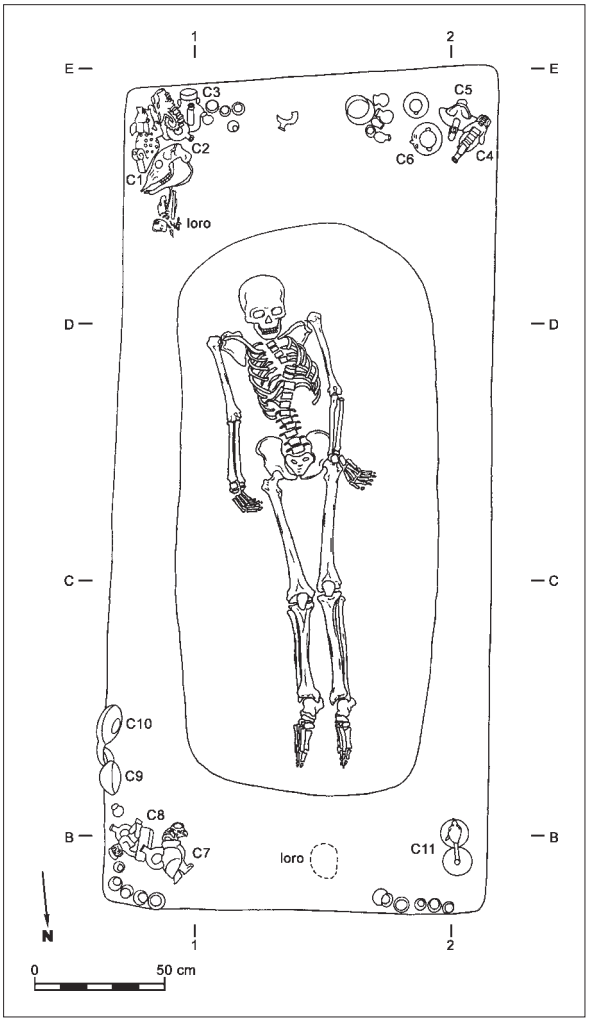
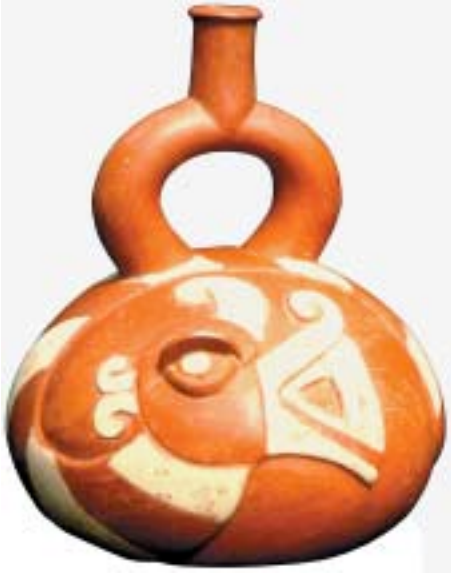


Fig. 2.12. Planta del contenido de Tumba 2.

no estaban allí cuando se construyó el techo, y que se acumularon lenta e intermitentemente durante los siguientes siglos.

La cámara de la tumba midió aproximadamente 3,30 m norte-sur por 1,50 m este-oeste, con una profundidad de 1,00 m (Fig. 2.12). El piso consistía de una gruesa capa de barro. Encima de él, cubriendo todo el piso, aplicaron aproximadamente 2 cm de arena limpia de color blanco grisáceo. La cerámica y los restos de fauna se depositaron encima de la arena, en las esquinas de la cámara funeraria, mientras el fardo conteniendo el cadáver fue ubicado sobre el piso, en el centro de la tumba.

En la esquina sur-este habían tres botellas de asa estribo (C1- C3, Fig. 2.12; Lám. 2.2 a-c), cinco ofrendas y un fragmento de un asa estribo de otra botella. También, en la esquina sur-este, se encontró el esqueleto de un loro grande y el cráneo de un camélido.



a

b

c

d

Lám. 2.1. Ceramios de Tumba 1 (a-c) y del Compartimento 1 (d).

a

b

c

d

Lám. 2.2. Cerámica de la Tumba 2.

En la esquina sur-oeste depositaron dos botellas con asa estribo (C4 y C5, Fig. 2.12; Láms. 2.2, 2.3a), cinco ofrendas y tres vasijas globulares, una de ellas era de estilo Virú (C6, Fig. 2.12; Lám. 2.3 b). En la esquina nor-este hubieron dos botellas de asa estribo (C7 y C8, Fig. 2.12; Lám. 2.3 c, d), dos cancheros (C9 y C10, Fig. 2.12; Lám. 2.4 a, b), y seis ofrendas. Finalmente, en la esquina nor-oeste había una botella silbadora de doble cámara (C11, Fig. 2.12; Lám. 2.4 c), cinco ofrendas y otro esqueleto de un loro grande.

En el centro de la cámara estuvo el fardo conteniendo el cuerpo de un varón de entre 18 y 20 años de edad (Fig. 2.12). El fardo tenía una capa de arcilla muy fina sobre los lados y la parte superior. En el área de la cabeza y de los hombros la arcilla tenía un grosor aproximado de 11 cm, siendo más delgada sobre el torso, brazos y piernas.

Desde que esta capa fue aplicada sobre el exterior del envoltorio, tenía impresiones del tejido basto en el exterior del fardo. Mientras la capa de arcilla estaba todavía húmeda, ésta fue cubierta con una estera.

El fardo contenía una gran variedad y cantidad de objetos. Dado que los textiles que formaban el fardo estaban extremadamente descompuestos, formando una masa cenicienta, no fue posible establecer una relación entre ellos y los objetos que envolvían. Sin embargo, se pudieron identificar las capas sucesivas de objetos depositadas sobre y bajo el cuerpo del personaje.

En la parte superior del fardo se recuperaron numerosos objetos de metal (Fig. 2.13). Uno tenía la forma de un recipiente grande hecho de cobre (M57, Fig. 2.13), el que había sido puesto boca abajo sobre la cabeza del difunto. Había sido confeccionado imitando un *mate* de grandes dimensiones. Hacia el nor-oeste de este recipiente se identificaron un par de pinzas pequeñas (M68, Fig. 2.13), mientras que sobre la parte central del envoltorio hubo un implemento de cobre a manera de hacha (M46, Fig. 2.13) que había sido adosado a un mango de madera.

A lo largo de la parte superior del fardo funerario se recuperaron diez tocados (H1-H10, Fig. 2.13), los que habían sido depositados desde el área encima de los pies hasta justo sobre el mentón. Casi todos los tocados tenían forma muy parecida al que poseía el individuo de la Tumba 1 (Figs. 2.5, 2.6), confeccionado usando plaquetas de cobre dorado, las que fueron adosadas a armazones cilíndricos de junco (Figs. 2.14 a, b). Otros estuvieron hechos de bandas de cobre dorado que fueron adosadas a armazones cilíndricos de junco (Fig. 2.14 c, d). Un tocado (H7, Fig. 2.13) parece haber tenido forma de anillo o *donut*. Estuvo recubierto con un textil y numerosos discos de metal cosidos en el exterior. Los tocados fueron depositados sobre uno de sus lados y aplanados. Por ello, vistos desde arriba, parecían ser objetos planos y tener forma rectangular. Un tocado decorado con un ornamento simulando una pluma de cobre (HO 1, Fig. 2.13) parece haber sido parte del tocado de cabeza más cercano al cráneo del difunto (H10, Fig. 2.13, Fig. 2.14c).

Debajo de la capa superior de objetos de metal se recuperaron otros dos tocados (H11 y H12, Fig. 2.15), así como una camiseta sin mangas (M71, Fig. 2.15) con un borde hecho de plaquetas triangulares de cobre (M16, Fig. 2.15).

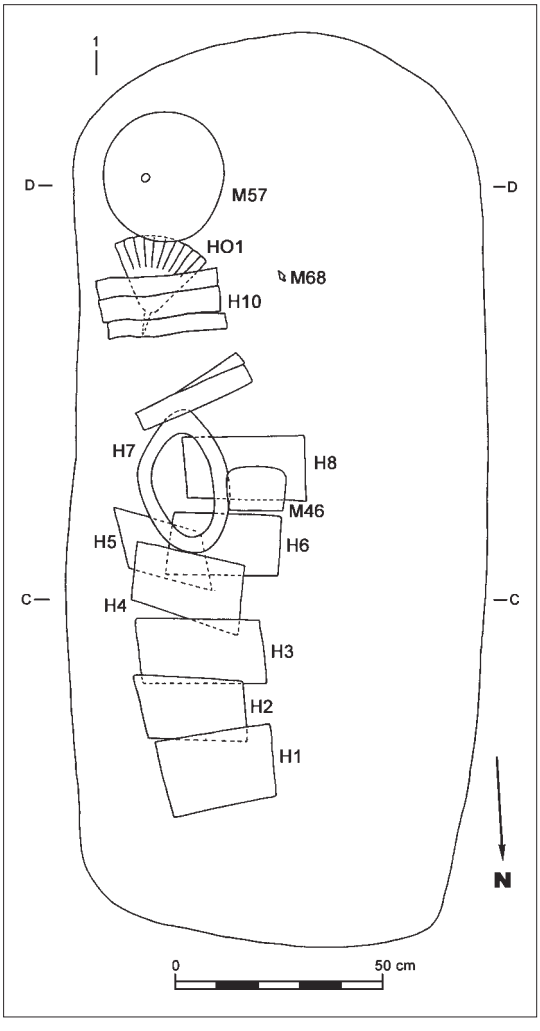


Fig. 2.13. Capa 1 del fardo en la Tumba 2.

Debajo de la camiseta se recuperó otro tocado (H13, Fig. 2.16), junto con dos ornamentos: una pluma grande de metal (HO 2, Fig. 2.16) y un ornamento grande en forma de creciente, con decoración (HO 3, Fig. 2.16). La pluma de metal parece haber sido parte del tocado.

Debajo del ornamento de cabeza decorado (HO 3), se ubicó un escudo circular grande (M18, Fig. 2.16) confeccionado con plaquetas de metal cosidas en la parte externa de un marco circular plano, el que había sido hecho de caña recubierta con un textil. Este fue uno de tres escudos depositados dentro del fardo funerario; otro de ellos (M27, Fig. 2.16) estuvo sobre la parte baja de las piernas del difunto, mientras el tercero lo estuvo sobre los muslos (M29, Fig. 2.18). Los tres escudos estuvieron confeccionados mediante la misma técnica, pero en cada uno de ellos varió la forma de las plaquetas que los recubrían.

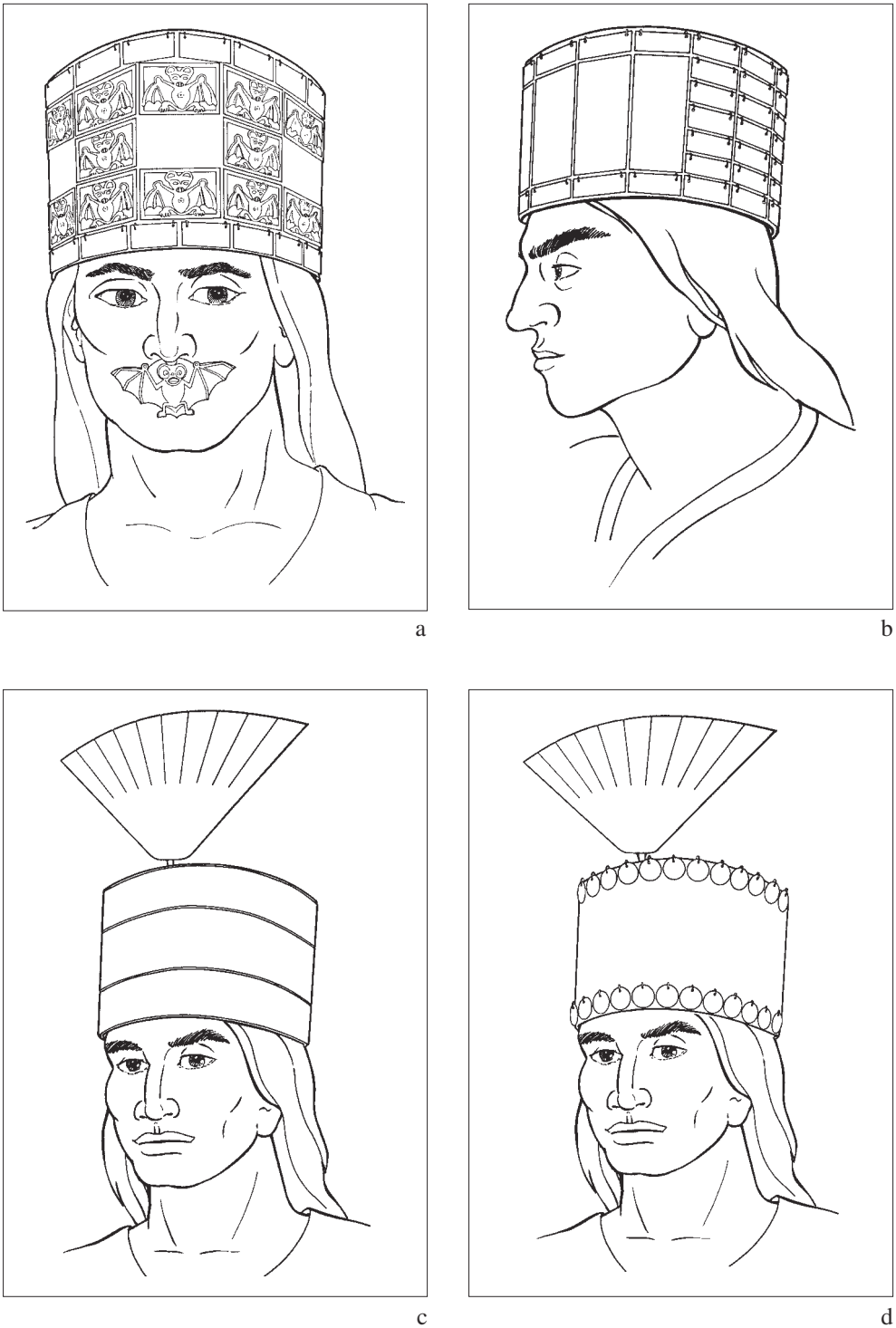


Fig. 2.14. Tocados de cabeza de la Tumba 2.

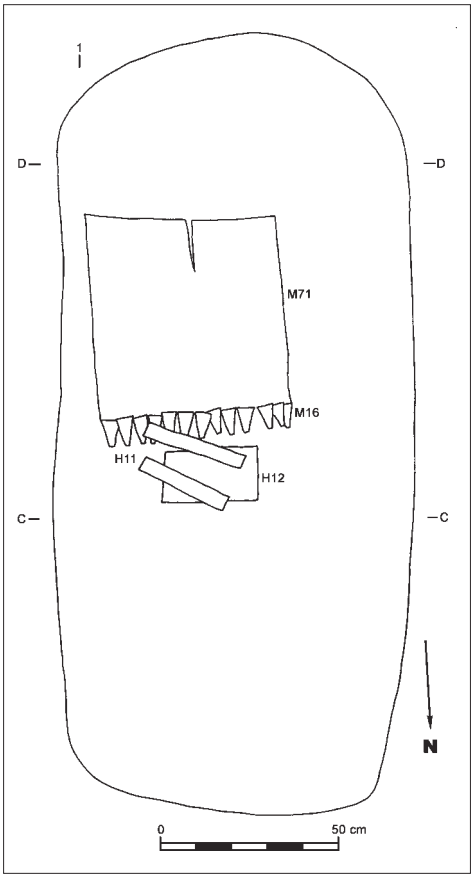


Fig. 2.15. Capa 2 del fardo en la Tumba 2.

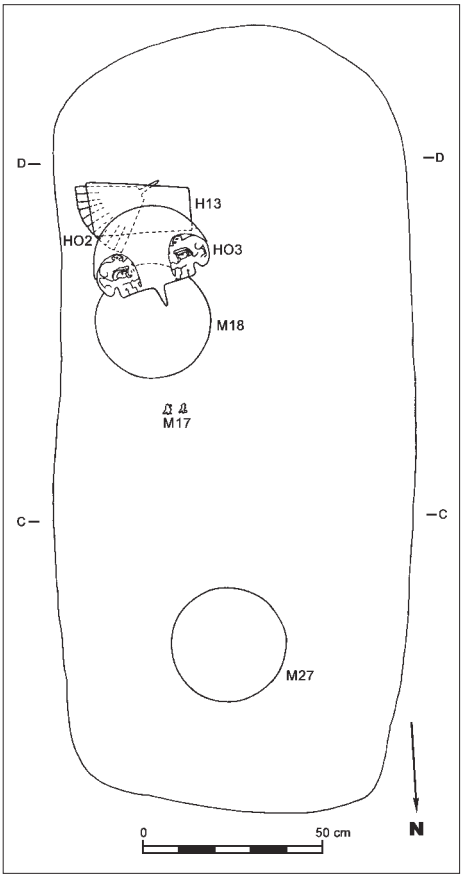


Fig. 2.16. Capa 3 del fardo en la Tumba 2.

Entre dos de los escudos (M18 y M27, Fig. 2.16) se ubicaron dos pequeños pájaros hechos de lámina de cobre recortada cuya función no es clara (M17, Fig. 2.16); poseían perforaciones a lo largo del borde, sugiriendo que estuvieron cosidos a un tejido.

En la siguiente capa se recuperó otro tocado (H14, Fig. 2.17) y, debajo de él, otro ornamento en forma de creciente (HO 4, Fig. 2.17). Hacia el norte hubo un grupo de plaquetas de cobre (M19, Fig. 2.17) que pueden haber sido los restos de un estandarte.

Debajo del recipiente de cobre (M57, Fig. 2.13) que simulaba un *mate* y que había sido puesto cubriendo la cabeza del difunto, se localizó una mascara funeraria (M58, Fig. 2.17; Lám. 2.4 d) de tamaño casi natural. Poseía una elaborada nariguera y ojos hechos con incrustaciones de concha. Esta máscara se había depositado inmediatamente encima de la cara del difunto. A lo largo de la porción superior de la máscara hubieron numerosas plaquetas redondeadas y elípticas hechas de metal laminado, las que habrían estado adheridas a un tejido usado como un turbante.

a

b

c

d

Lám. 2.3. Cerámica de la Tumba 2.

Lám. 2.4. Cerámica de la Tumba 2 (a, b, c), máscara funeraria de la tumba 2 (d), cerámica de la tumba 3 (e, f).

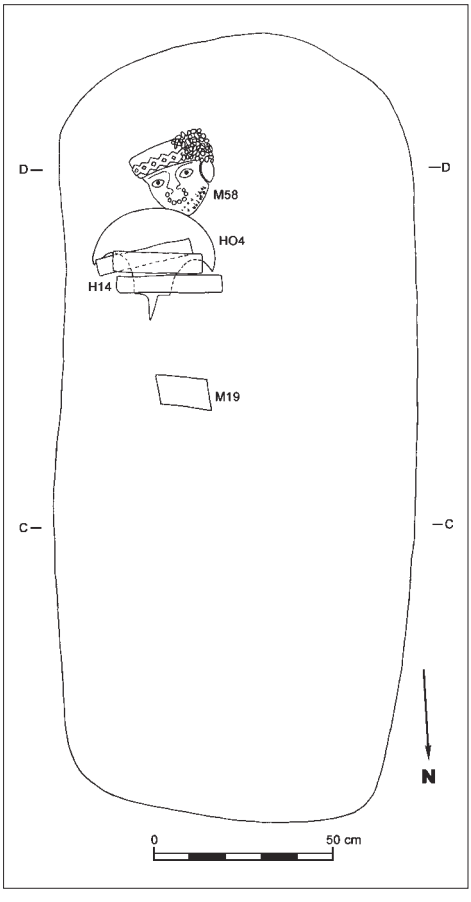


Fig. 2.17. Capa 4 del fardo en la Tumba 2.

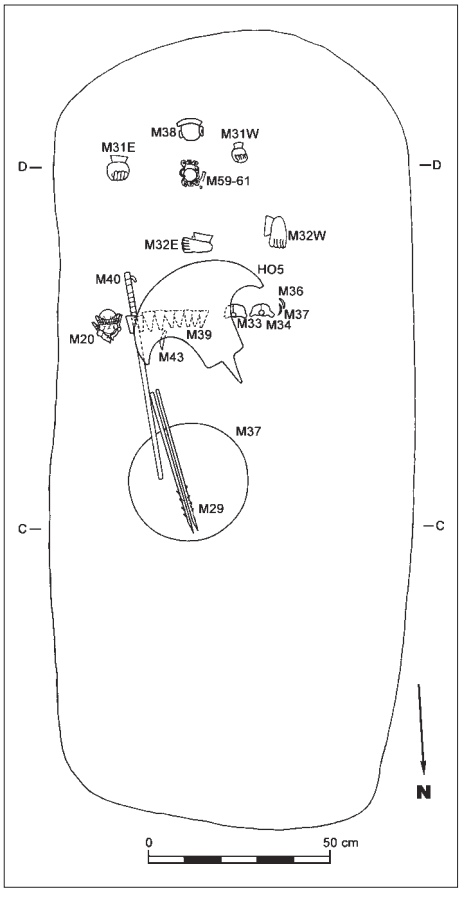


Fig. 2.18. Capa 5 del fardo de la Tumba 2.

Cuando la máscara funeraria fue removida, se expuso el cráneo del individuo. Había sido sepultado con tres ornamentos (M59-61, Fig. 2.18; Lám. 2.5 a) en el área de la nariz. Dos de ellos eran narigueras, una de oro (Lám. 2.5 a, izquierda) y una de oro y plata (Lám. 2.5 a, centro). El tercero era un disco de oro, suspendido mediante un anillo hecho del mismo metal (Lám. 2.5 a, izquierda).

En la boca del individuo se recuperaron cinco objetos de metal (Lám. 2.5 b): cuatro narigueras de oro y una pieza de lámina de oro arrugado. Todos los objetos estuvieron torcidos y/o doblados. Sobre la parte superior del pecho tenía un pectoral hecho de cuentas tubulares de concha, mientras alrededor del cuello hubo un collar de 40 cuentas redondas de cristal.

Alrededor de la cabeza y de los hombros se recuperaron dos manos y dos pies de cobre dorado (M31 E y M31 W, M32 E y M32 W, Fig. 2.18). Estas manos y pies estuvieron probablemente cosidos a una tela junto con una pequeña cabeza humana encontrada debajo

del cráneo del individuo (M38, Fig. 2.18). Sobre la parte ventral del difunto hubo otro ornamento de tocado en forma de creciente (HO 5, Fig. 2.18). Hacia el oeste habían cinco narigueras; dos de ellas eran hechas mitad de oro y mitad de plata, decoradas con lagartijas en bajo relieve (M33 y M34, Fig. 2.18), una de plata y una de oro que carecían de decoración (M36 y M37, Fig. 2.18) y una de oro en la forma de un murciélago (M43, Fig. 2.18; Lám. 2.5 c).

Debajo del ornamento de cabeza en forma de creciente (HO 5, Fig. 2.18), hubo una hilera de plaquetas triangulares de cobre laminado (M39, Fig. 2.8). Estas eran de menor tamaño y eran menos que las que adornaban la orilla de la camisa (M16, Fig. 2.15). Aunque también podrían haber formado parte de la orilla o "fleco" de una camisa más chica, que no habría estado decorada con plaquetas de metal laminado, es también posible que hubiesen formado parte de una carrillera[1] usada para sostener un casco, tipo de elemento decorativos de forma triangular frecuentemente mostrado en el arte Moche.

Inmediatamente al este de los elementos decorativos triangulares (M39, Fig. 2.18) hubo un grupo superpuesto de pequeñas piezas decorativas, hechas de metal laminado, a semejanza de plumas o penachos (M20, Fig. 2.18).

Debajo del borde de la porción este del ornamento en forma de creciente (HO 5, Fig. 2.18) había una estólica (M40, Fig. 2.18) y cerca de la porción norte de la estólica se recuperaron dos puntas de cobre (M29, Fig. 2.18). Las puntas y un extremo de la estólica estaban sobre uno de los tres escudos recuperados en la tumba (M37, Fig. 2.18).

Cuando estos objetos fueron removidos, fue posible exponer completamente el esqueleto del individuo (Fig. 2.12). A los lados de su cabeza hubieron dos pequeñas figuras humanas, mostradas de perfil y compuestas de múltiples piezas de metal laminado (M26E y M26W, Fig. 2.19). Su función no es clara, pero las piezas tienen perforaciones en sus bordes, lo cual sugiere que estuvieron cosidas a un tejido.

El difunto tenía en sus manos cinco cinceles pequeños: cuatro en la mano derecha (M44, Fig. 2.19) y uno en la izquierda (M52, Fig. 2.19). Debajo de su torso hubieron tres cuchillos del tipo *tumi* (M41, M42 y M51, Fig. 2.19). La porción superior de uno de ellos estuvo sobre un cincel grande (M54, Fig. 2.19). Debajo del muslo y la pelvis derecha había una segunda estólica (M45, Fig. 2.19).

También debajo del cuerpo se encontraron cuatro puntas de metal (M28, M50, M53, M67, Fig. 2.19), una espátula de metal curvada (M49, Fig. 2.19), y un implemento largo de metal con una esfera sólida en un extremo (M55, Fig. 2.19). Todas tenían cavidades profundas como para insertar un mango o una varilla de madera o de caña. Bajo el hombro derecho se ubicaron los restos de dos porras (M47 y M48, Fig. 2.19); ambas habían sido confeccionadas en madera, pero una de ellas tenía la cabeza recubierta con lámina de cobre.

---

[1] Correa que sujeta el casco (nota de los editores).

a

b

c

Lám. 2.5. a) Joyería cerca de la nariz del individuo en la Tumba 2. b) Joyería en la boca del individuo en la Tumba 2. c) Nariguera de oro de la Tumba 2.

a

b

c

d

Lám. 2.6. Cerámica del Compartimento 2.

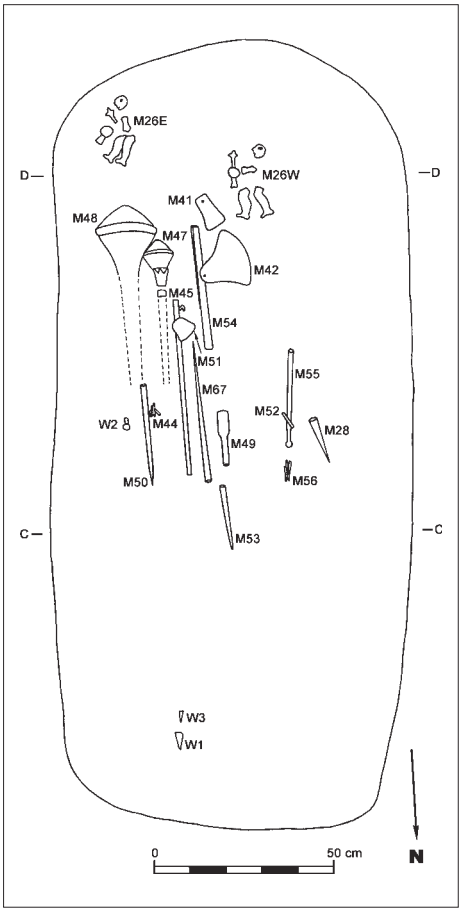


Fig. 2.19. Capa 6 del fardo de la Tumba 2.

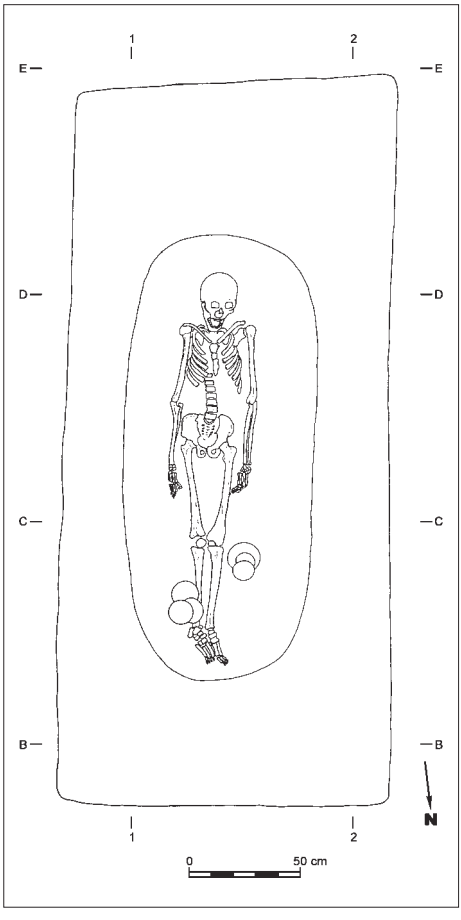


Fig. 2.20. Entierro debajo del piso de la Tumba 2.

Además de los objetos descritos hubieron un grupo de pequeñas piezas de metal con forma rectangular al oeste de la pierna izquierda del individuo (M56, Fig. 2.19), dos pequeños pedazos de madera (W1 y W3, Fig. 2.19) al este del pie derecho y, al oeste de la mano derecha, una pequeña figurina de madera que mostraba una cabeza sobre un tambor (W2, Fig. 2.19).

Debajo del fardo funerario había una apertura que se había cortado en el piso de la tumba. Tenía forma ovalada y medía, aproximadamente, 2,10 m norte-sur por 0,85 m este-oeste. Se había hecho para enterrar a otro individuo en el relleno debajo del piso de la tumba. Este individuo era un adulto joven, de sexo masculino, de aproximadamente 15 años de edad, el cual había sido envuelto en textiles que formaban un fardo funerario (Fig. 2.20). Los únicos objetos asociados fueron dos grupos de *mates*, cerca de las piernas del individuo, y una nariguera de cobre que parece haber estado usando al momento de su sepultura.

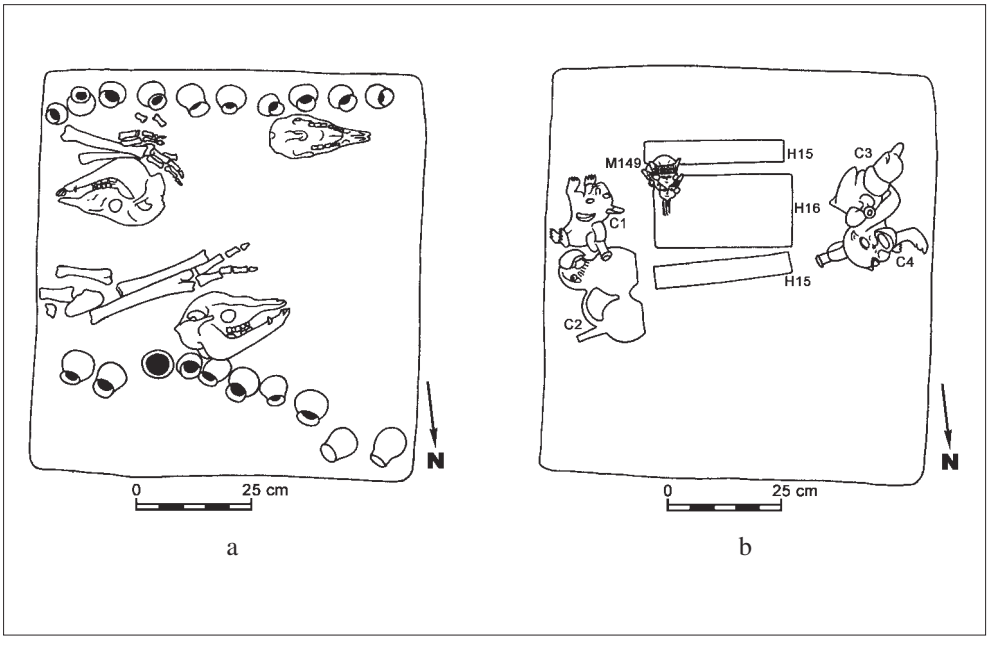


Fig. 2.21. Planta del Compartimento 2, Capa 1 (a) y Capa 2 (b).

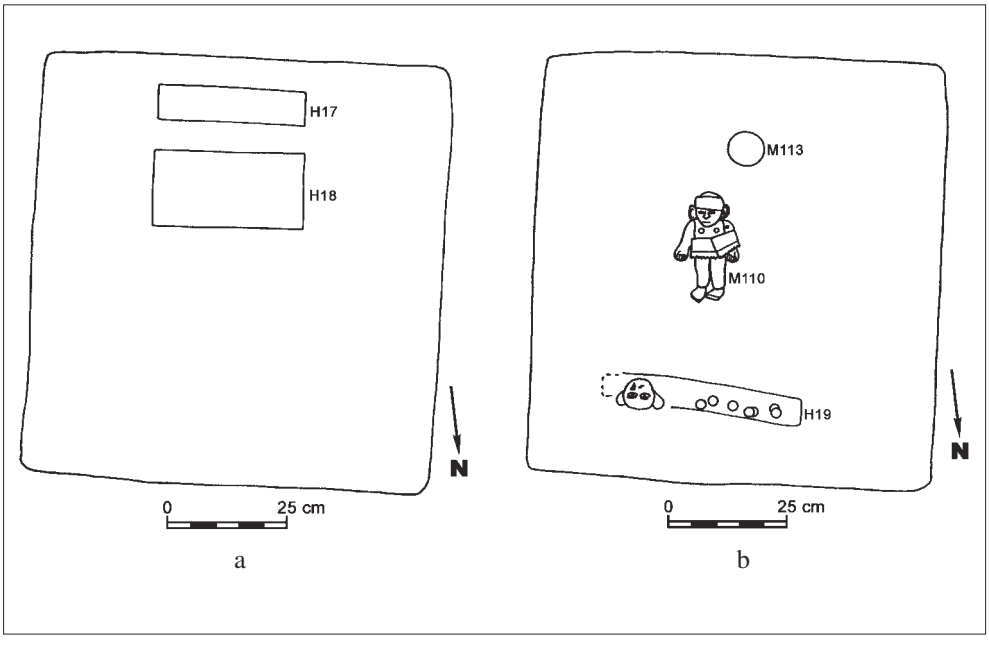


Fig. 2.22. Planta del Compartimento 2, Capa 3 (a) y Capa 4 (b).

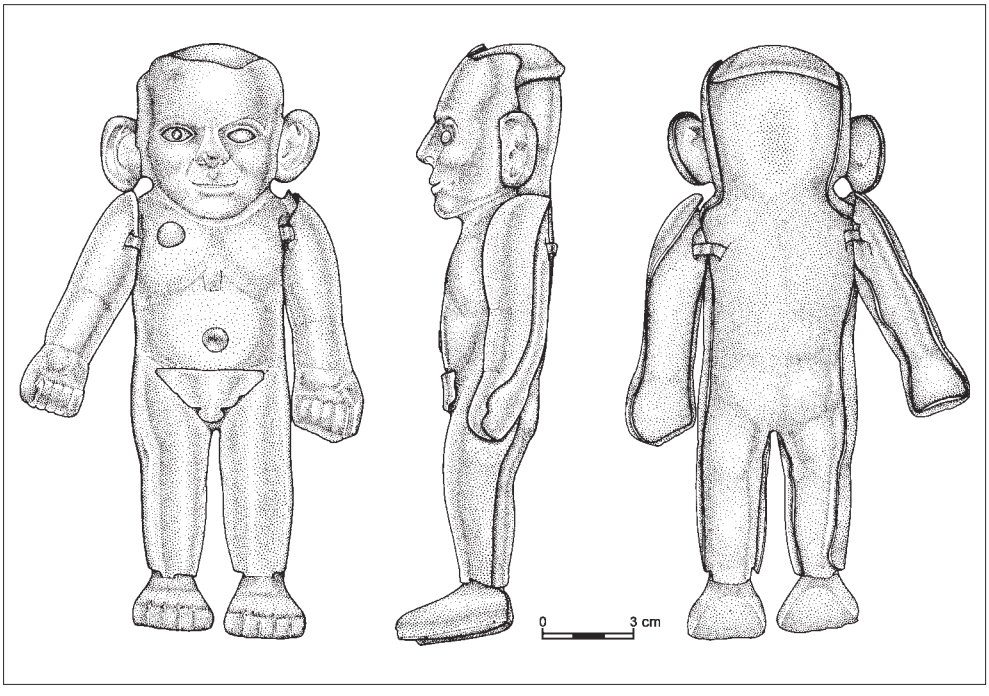


Fig. 2.23. Estatuilla de cobre laminado del Compartimento 2.

Compartimento 2

Aproximadamente a 38 cm al norte de la cámara funeraria de la Tumba 2 hubo un compartimento que medía aproximadamente 84 cm este-oeste, por 87 cm norte-sur y una profundidad de 62 cm (Fig. 2.4). La superficie del compartimento estuvo al mismo nivel de la superficie de la cámara funeraria de la Tumba 2.

El compartimento contenía un gran número y diversidad de objetos. En la parte superior habían tres cráneos, varias patas de llamas y 20 ofrendas (Fig. 2.21a), todo lo cual había sido cubierto con relleno que consistió en tierra y pequeños trozos de adobes. Debajo de los huesos de llama y ofrendas habían cuatro botellas de cerámica (C1-C4, Fig. 2.21b, Lám. 2.6 a-d), rodeadas de un relleno consistente en arena limpia de color blanco grisáceo, similar a la que se hallaba sobre el piso de la cámara funeraria de la Tumba 2.

En el centro del compartimento había un grupo superpuesto de pequeños elementos decorativos a manera de plumajes (M149, Fig. 2.21b), que eran muy similares en tamaño y forma a aquellos recuperados en la cámara funeraria (M20, Fig. 2.18). Debajo de esos plumajes habían dos tocados de cabeza (H15 y H16, Fig. 2.21b), ambos de tipo cilíndrico. Uno consistía de dos bandas de cobre dorado (H15, Fig. 2.21b), mientras el otro poseía plaquetas de cobre dorado sobre su exterior (H16, Fig. 2.21b). Debajo hubieron otros tres tocados, dos de los

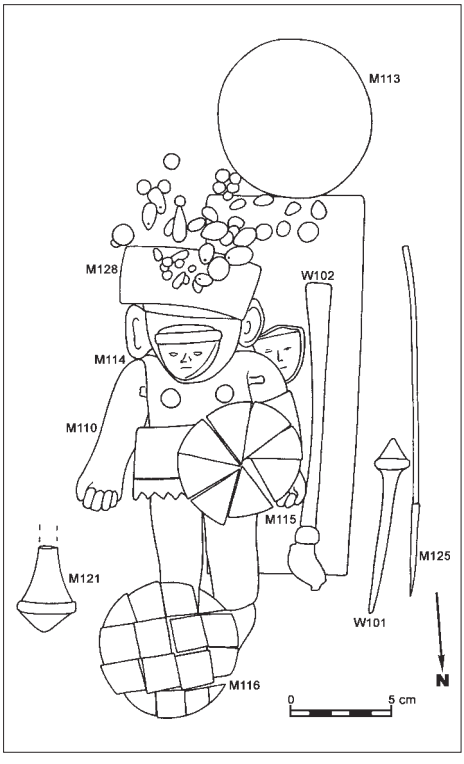


Fig. 2.24. Estatuilla de cobre laminado del Compartimento 2 con material asociado, Capa 1.

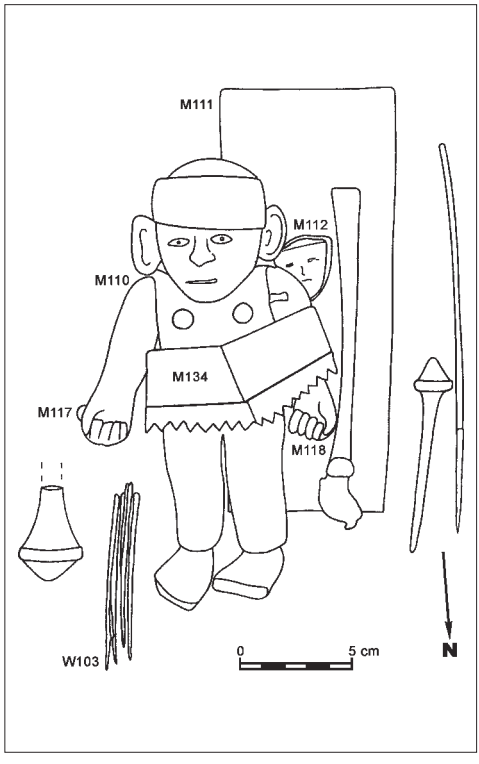


Fig. 2.25. Estatuilla de cobre laminado del Compartimento 2 con material asociado, Capa 2.

cuales eran de forma cilíndrica con plaquetas de cobre dorado en su exterior (H17 y H18, Fig. 2.22 a), mientras el tercero tenía forma de *donut*, decorado con una cabeza de felino, garras de ese animal y discos de metal laminado. (H19, Fig. 2.22b).

En esta etapa de la excavación habíamos alcanzado casi el piso de la cámara. Cerca del centro del piso de la cámara encontramos una estatuilla hecha de metal laminado (M110, Fig. 2.22 b; Fig. 2.23), muy similar en tamaño y forma a la que se recuperó en el Compartimento 1 (Figs. 2.7, 2.8). En el Compartimento 2, sin embargo, la estatuilla estuvo asociada con numerosos objetos en miniatura, muchos de los cuales eran muy similares a los objetos recuperados dentro del envoltorio funerario de la Tumba 2 (Figs. 2.24, 2.25).

La estatuilla, junto con los objetos en miniatura asociados a ella, estuvo envuelta en tejidos formando una especie de fardo o envoltorio funerario. Esto, así como la posición de la estatuilla –sobre su espalda y extendida, con los brazos a los lados del cuerpo y la cabeza orientada hacia el sur (Fig. 2.22 b)– sugiere que es la representación del individuo que fue sepultado en la Tumba 2.

En el extremo sur del material asociado hubo un objeto redondo a semejanza de una copa (M113, Figs. 2.22 b y 2.24), el cual puede haber representado al recipiente grande de cobre –a manera de mate– que estuvo sobre la cabeza del individuo sepultado en la Tumba 2 (M57, Fig. 2.13). Hacia el norte hubo un conjunto de plaquetas de cobre laminado, de forma circular y elíptica, que parecen haber estado cosidas a un tejido usado como turbante. Estos podrían haber sido la contraparte de las plaquetas circulares y elípticas que estaban cosidas al tejido en Tumba 2.

Sobre la frente de la figurina de cobre hubo un tocado en miniatura, hecho con una armazón de junco y recubierto de pequeñas plaquetas de cobre laminado (M128, Fig. 2.24). Sobre la cara tuvo también una pequeña máscara funeraria (M114, Fig. 2.24), mientras que sobre su cintura y pies hubieron dos escudos en miniatura (M115 y M 116; Fig. 2.24). Dos porras en miniatura formaron parte de las ofrendas a esta estatuilla; una, de madera, estuvo al lado oeste de la figurina (W101, Fig. 2.24), mientras la otra, también de madera pero con la cabeza recubierta en cobre laminado, estuvo en el lado este (M121, Fig. 2.24).

Un bordón[2] de madera había sido colocado adyacente al lado oeste de la estatuilla (W102, Fig. 2.24). Su parte superior, labrada en forma de pájaro, estuvo orientada hacia el norte. En el extremo oeste del material asociado hubo una lanza en miniatura, que consistía de un mango largo de madera y una punta de cobre (M125, Fig. 2.24), que era muy similar a las puntas recuperadas en la Tumba 2. Cuatro dardos en miniatura (W103, Fig. 2.25) estuvieron ubicados al nor-este de la figurina de cobre.

Sobre la parte ventral habían cuatro plaquetas de cobre laminado que pueden representar una camisa (M134, Fig. 2.25). Debajo del hombro izquierdo se encontró una máscara en miniatura (M112, Fig. 2.25), que era similar a la que representaba una máscara funeraria y estuvo sobre su cara (M114, Fig. 2.24). Debajo de cada una de las manos de la estatuilla hubo una nariguera en miniatura y de forma oval (M117 y M118, Fig. 2.25), en este caso idénticas a las narigueras ovales encontradas debajo de las manos del personaje enterrado en la Tumba 1.

Parcialmente bajo el cuerpo de la figurina, hubo un objeto rectangular de cobre (M111, Fig. 2.25), el que puede haber sido una representación de la tarima de caña o de madera sobre la que se transporta y descansa el cadáver en las tumbas Moche (Donnan 1995: 127). La Tumba 2 podría haber contenido una tarima como ésta pero, como casi todo el material orgánico de la tumba, puede haberse descompuesto hasta desaparecer.

Además de todos estos objetos, se recuperaron representaciones en miniatura de dos estólicas, cinceles, un instrumento a manera de hacha y restos de lo que parecen haber sido otros cinco tocados de cabeza en miniatura. Cada uno de estos objetos es directamente análogo a los de tamaño natural recuperados en la Tumba 2.

---

[2] Bastón de peregrino (nota de los editores).

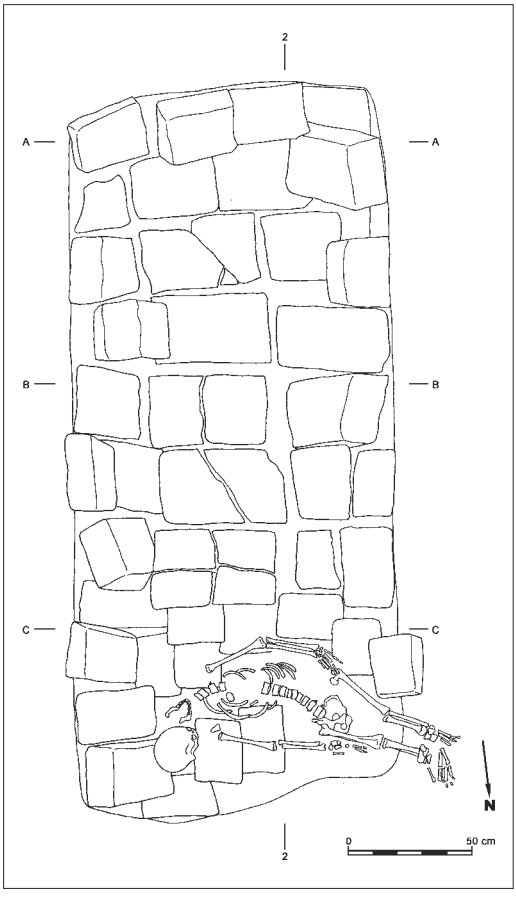


Fig. 2.26. Individuo y adobes sobre la Tumba 3.

TUMBA 3

La cámara funeraria de la Tumba 3 estuvo ubicada aproximadamente a 1,40 m al norte del Compartimento 2. Midió aproximadamente 2,75 m norte-sur por 1,23 m este-oeste y 0,87 m de profundidad. Había sido techada con vigas de algarrobo, con una capa de adobes puestos sobre ellas. Sobre la capa de adobes, en el extremo norte de la tumba, había el esqueleto de una persona de aproximadamente 11 años de edad, descansando sobre su espalda, con los pies hacia el oeste y la cabeza hacia el este. Las vigas del techo de la tumba, descompuestas, habían colapsado hacia el interior de la cámara funeraria, junto con los adobes y el individuo que había sido depositado sobre ellos (Figs. 2.26, 2.27).

Las vigas de algarrobo que techaban esta cámara funeraria se extendían este-oeste. El lado oeste descansaba sobre el borde superior de la cámara funeraria, mientras en el lado este los extremos de las vigas se apoyaban sobre una viga horizontal (orientada norte-sur) que descansaba sobre dos postes. La mitad inferior de la cámara funeraria había sido rellenada con

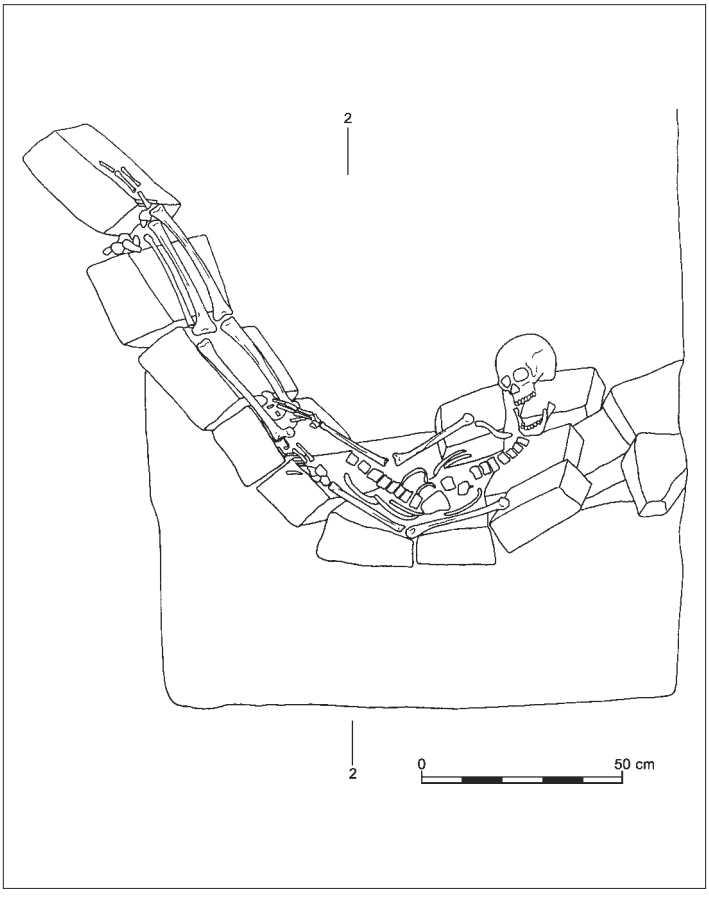


Fig. 2.27. Vista de perfil, desde el norte, de individuo originalmente ubicado sobre la Tumba 3.

tierra y adobes rotos, por lo que los postes descansaban sobre este relleno en vez de hacerlo sobre el piso de la cámara. La mitad superior de la cámara funeraria fue dejada vacía al momento en el que se construyó el techo, lo que causó que las vigas en esa parte colapsaran y cayesen en dicho espacio vacío.

Sobre el piso de la tumba habían dos individuos: un varón adulto de entre 18 y 22 años de edad, que estaba cerca del centro del piso de la tumba, envuelto en un fardo funerario hecho con textiles; y un niño de aproximadamente 9 años de edad, que estaba en el lado este de la cámara funeraria, con los pies elevados sobre un adobe (Fig. 2.28). Este último individuo sólo tuvo asociado un pequeño fragmento de tejido descompuesto.

En la esquina noreste de la cámara funeraria se recuperó el esqueleto de un loro grande. A lo largo de la pared norte hubieron 11 ofrendas, mientras que en el lado de la pared oeste hubo un canchero (C1, Fig. 2.28). En la esquina suroeste se recuperó el cráneo de un camélido y a lo largo de la pared sur se encontró un grupo de nueve ofrendas. En la esquina sureste hubo un *mate* (G1, Fig. 2.28) y una botella con asa estribo (C3, Fig. 2.28; Lám. 2.4 e). Otra botella

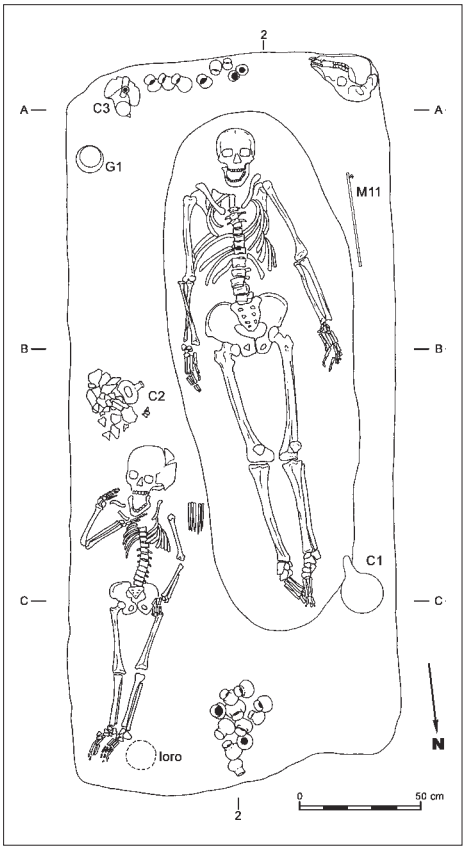


Fig. 2.28. Planta de la Tumba 3.

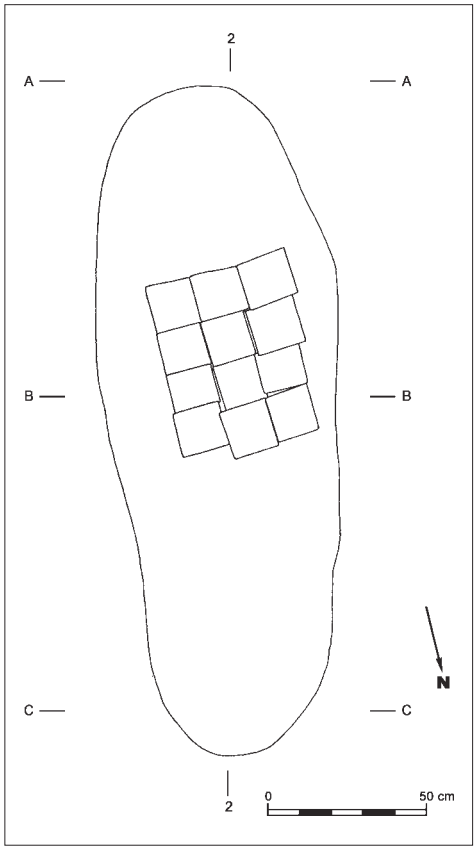


Fig. 2.29. Capa 1 del fardo en la Tumba 3.

con asa estribo estuvo ubicada entre el lado este de la cámara funeraria y el fardo conteniendo al individuo principal (C2, Fig. 2.28 y Lám. 2.4 f).

Dentro del fardo funerario había un objeto grande, de forma rectangular, que consistía de 12 plaquetas cuadradas de cobre dorado (Fig. 2.29). Estaba cubriendo la parte baja del torso, pelvis y la parte superior de las piernas del individuo. Aunque su función es incierta, podría haber servido como un estandarte similar a los encontrados en las tumbas de Sipán (Alva y Donnan 1993: 65).

Debajo de este objeto rectangular habían tres tocados (Fig. 2.30). Uno, que consistía de dos bandas de cobre dorado, estaba sobre el pecho del individuo, mientras los otros dos, hechos con plaquetas rectangulares de cobre dorado, estaban sobre la parte baja del torso y la pelvis. Los tres tocados eran similares a los de forma cilíndrica recuperados en las Tumba 1 y 2.

El individuo estaba usando un pectoral de cuentas tubulares de concha y dos narigueras de oro. En su boca habían dos narigueras de plata y dos pequeños lingotes, uno de oro y otro de plata. Debajo de su mentón habían otras cinco narigueras, algunas de oro y otras de cobre.

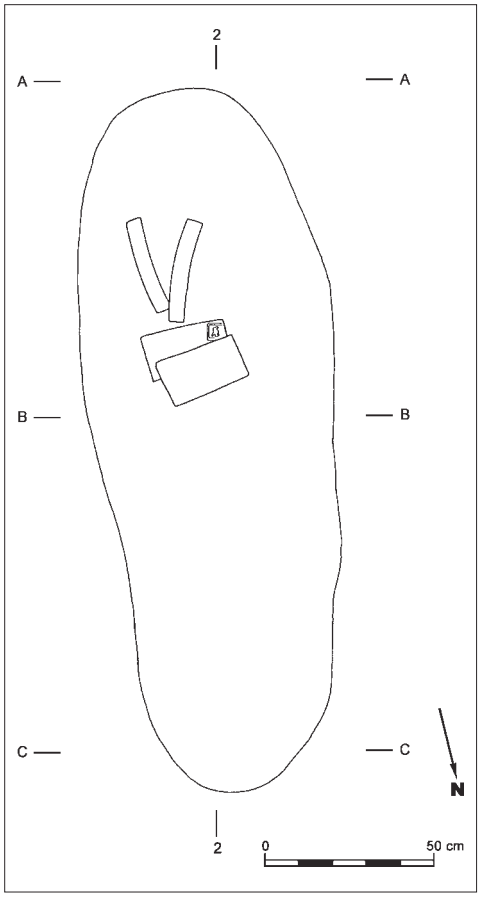


Fig. 2.30. Capa 2 del fardo en la Tumba 3.

Compartimento 3

Este compartimento estuvo ubicado aproximadamente a 70 cm al norte de la Tumba 2 (Fig. 2.4); medía alrededor de 85 cm norte-sur, 68 cm este-oeste y tenía una profundidad de 40 cm.

En su parte superior había 4 adobes dispuestos cuidadosamente y debajo de ellos había un relleno que consistía en tierra y adobes rotos. Sobre el piso del compartimento hubo una cabeza de camélido, dos grupos de ofrendas y una estatuilla humana de cobre (Figs. 2.31 y 2.32). Esta última estaba descansando sobre su espalda, con la cabeza hacia el sur. Estaba envuelta en textiles y cubierta con una pequeña estera o petate. Sobre la parte baja del torso habían plaquetas de cobre que parecen haber sido un tocado de cabeza en miniatura. El tamaño y la forma de esta estatuilla de cobre es muy similar a las recuperadas en los Compartimentos 1 (Fig. 2.8) y 2 (Fig. 2.23).

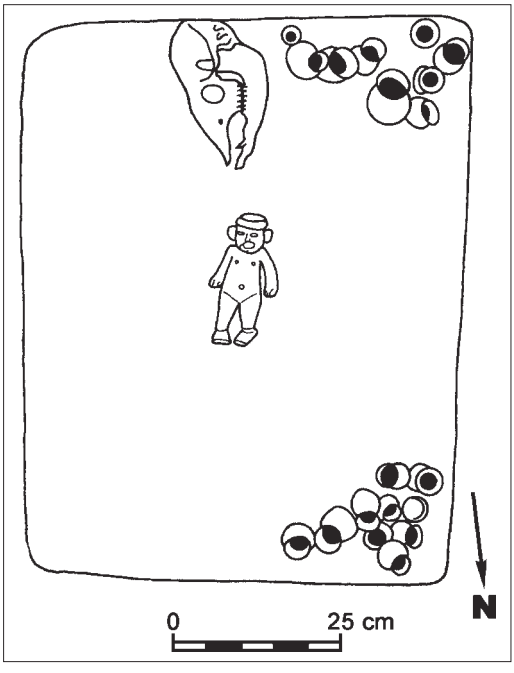


Fig. 2.31. Planta del Compartimento 3.

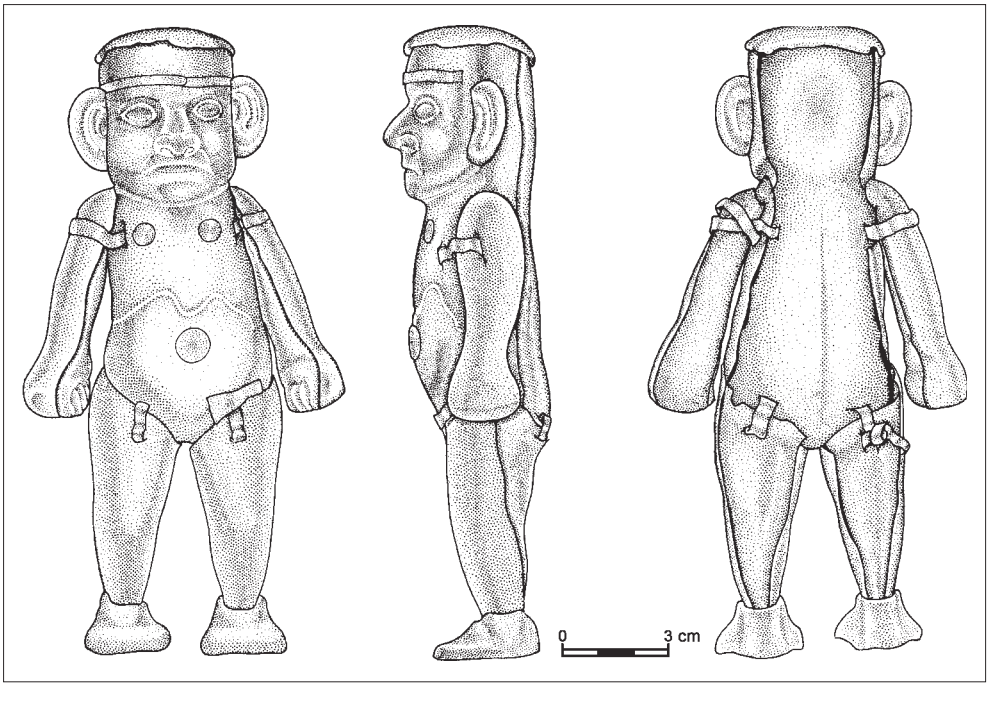


Fig. 2.32. Estatuilla de cobre laminado del Compartimento 3.

OBSERVACIONES Y COMENTARIOS

Individuo principal en las tumbas

El individuo principal en cada una de las tres tumbas era un varón adulto de entre 18 y 22 años de edad, que era inusualmente alto. Mientras el rango de estatura de los varones Moche es de 1,48 a 1,69 m, con un promedio de 1,58 m (Verano 1997: 193), estos tres individuos midieron entre 1,75 y 1,80 m, con un promedio de 1,77 m (Cordy-Collins 2000). Su estatura podría haber tenido como causa posible el mal funcionamiento de la glándula pituitaria. Este hecho sugiere que los tres individuos principales sepultados en estas tumbas podrían haber tenido parentesco.

Contemporaneidad de las tumbas

Hay evidencia substantiva para sostener que las Tumbas 1, 2 y 3 eran contemporáneas; ella proviene de la relación entre la construcción de las tumbas y la secuencia de remodelación arquitectónica de la Huaca Dos Cabezas. Las tres tumbas estaban ubicadas en la matriz sólida de adobes que fue erigida cuando la huaca comenzó a ser expandida hacia el oeste. La matriz sólida fue extendida aproximadamente 3,70 m al oeste de la fachada de la huaca para crear una nueva cara oeste. Desde que las tres tumbas y sus compartimientos fueron todas creadas durante la ampliación de la estructura, entonces ellas deben de ser contemporáneas.

La contemporaneidad de las tumbas también está sugerida por otras características que ellas tienen en común. En todas las cámaras funerarias, y sus compartimentos adyacentes, las paredes interiores eran irregulares, ya que fueron definidas mediante la rotura de los adobes que formaban parte de la matriz sólida de la huaca. Los lados internos eran de textura irregular. Las tres tumbas tenían al individuo principal descansando sobre sus espaldas, orientados en un eje norte-sur, con la cabeza hacia el extremo sur. Cada uno de los individuos fue envuelto en una mortaja que contenía objetos asociados. Las tres tumbas contenían ofrendas, restos de camélidos, una diversidad de objetos de cobre y elaboradas piezas de cerámica, que fue ubicada preponderantemente en las esquinas de las cámaras funerarias, generalmente en el extremo sur, alrededor de la cabeza y el torso del individuo principal.

La similaridad de los tocados sugiere también contemporaneidad. La mayoría fueron confeccionados con plaquetas de cobre dorado, que cubría la superficie exterior de un armazón alto de junco, mientras que otros estaban hechos con bandas de cobre dorado, siendo preferentemente decorados con motivos y diseños en bajo relieve. Ninguno de los tipos de tocados recuperados en estas tumbas han sido anteriormente informados como proveniente de tumbas Moche, lo que los convierte en elementos únicos y característicos de este tipo de tumbas.

Las estatuillas de cobre laminado recuperadas en los tres compartimentos son también muy similares en forma y tamaño. Las tres se encontraron descansando sobre sus espaldas,

completamente extendidas, con la cabeza hacia el sur, exactamente en la misma posición que los varones adultos en las cámaras funerarias. Aparentemente, estas pequeñas figurinas de cobre tenían la intención de representar a los individuos adyacentes a ellas y de recrear, en miniatura, las tumbas con objetos asociados.

Datación y fechado absoluto de las tumbas

Se han efectuado dos fechados radiocarbónicos de la Tumba 2, usando material orgánico proveniente del cerebro desecado del individuo principal (muestra 1) y de un fragmento de tejido (muestra 2) de su mortaja funeraria. Ambas muestras fueron procesadas por el laboratorio Beta Analytic Radiocarbon Dating, de Miami, Florida. Los resultados fueron los siguientes:

Muestra 1: Beta-129542
Antigüedad radiocarbónica convencional: 1530 + 60 AP
Resultado calibrado -2 Sigma (95% probabilidad): Calibrado d.C. 410 a 645

Muestra 2: Beta-129543
Antigüedad radiocarbónica convencional: 1580 + 50 AP
Resultado calibrado -2 Sigma (95% probabilidad): Calibrado d.C. 390-600

Estos dos resultados indican que la Tumba 2 data de entre 390 y 645 d.C. Desde que las otras dos tumbas son presumiblemente contemporáneas con la Tumba 2, ellas también deben pertenecer a este periodo de tiempo.

Las piezas de cerámica asociadas con estas tres tumbas podrían claramente ser asignadas a la Fase I de la cronología de Larco (Larco 1948), por lo que podría esperarse que correspondiesen al periodo entre 100 y 200 d.C. El fechado de 390 a 645 d.C., por lo tanto, es muy sorprendente. Sin embargo, debe señalarse que otros dos fechados radiocarbónicos que hemos efectuado con materiales provenientes de Dos Cabezas arrojan entre 420 y 610 d.C. (calibrados), por lo que son consistentes con los fechados obtenidos de la Tumba 2. Estas fechas sugieren que el estilo cerámico de la fase Moche I en Dos Cabezas continuó en uso hasta después del año 400 d.C., contemporáneo con la cerámica Moche IV de los valles de Chicama y Moche.

Diferencias entre las tres tumbas

Aunque las tres tumbas tienen muchas características en común, hay también algunas diferencias significativas. Entre las más importantes está el grado en que las tumbas fueron rellenadas, así como la ausencia o presencia de vigas en el techado. La cámara funeraria de la Tumba 1 estuvo casi completamente rellena con tierra y trozos de adobe y sellada con una capa de adobes. La Tumba 3 fue rellenada hasta la mitad y luego techada con vigas de madera. La Tumba 2 no tenía relleno y estuvo también techada con vigas de madera.

Habían diferencias significativas en las estructuras de los techos de vigas de las Tumbas 2 y 3. En la Tumba 2 las diez vigas largas se extendían norte-sur y estaban apoyadas en los extremos del borde de la cámara. Habían también cuatro vigas más cortas orientadas este-oeste, apoyadas en el borde oeste de la cámara funeraria e introducidas en orificios hechos en la cara este de la huaca.

En contraste, la Tumba 3 no tenía vigas en el eje norte-sur, ya que todas se extendían este-oeste. Además, mientras la porción oeste de las vigas estaban apoyadas sobre el borde superior de la cámara, los extremos del lado este estaban apoyados sobre un poste y un marco construido dentro de la tumba, en vez de estar introducidos en huecos hechos en la cara de la huaca.

Las diferencias en la cantidad de relleno en las tres cámaras y las de las estructuras de los techos de vigas de las Tumbas 2 y 3, sugiere que cada una de ellas fue construida independientemente y que no fueron hechas por los mismos individuos.

Entierros en miniatura en los compartimentos

Los tres compartimentos contenían una figurina de cobre y objetos asociados. La selección de objetos asociados, así como su cantidad y calidad, reflejan cercanamente el contenido de las cámaras funerarias adyacentes. La Tumba 2, por ejemplo, tenía el mayor número de piezas de cerámica elaborada, tanto en la cámara funeraria como en el compartimento. La Tumba 1 tenía menos cantidad de cerámica fina tanto en la cámara como en el compartimento. La Tumba 3 tenía el menor número de cerámica elaborada en la cámara funeraria y carecía de ella en el compartimento.

Lo mismo ocurre con los tocados. La Tumba 2 tenía 14 tocados en la cámara funeraria, mientras el compartimento tenía 4, así como dos en miniatura que estaban asociados a la figurina de cobre. La Tumba 3 contenía tres tocados en la cámara y uno en miniatura asociado con la figurina en el compartimento. La Tumba 1 tenía sólo un tocado en la cámara y ninguno en el compartimento.

De manera similar ocurre con las narigueras. Las Tumbas 2 y 3 tenían numerosas narigueras en la cámara funeraria y varias en miniatura –asociadas con las figurinas de cobre– en los compartimentos. La Tumba 1, sin embargo, tenía solamente tres narigueras en la cámara funeraria y ninguna en el compartimento.

El hecho que el número de piezas de cerámica elaborada, tocados y narigueras en las tres tumbas es proporcional al número de estos objetos en cada uno de los compartimentos, sugiere que hubo un esfuerzo de hacer que los compartimentos mimetizen a las cámaras funerarias a las que estuvieron asociados. Esto es más claramente demostrado en la cantidad y variedad de objetos en la cámara funeraria y en el compartimento de la Tumba 2, comparado con la cantidad y diversidad de objetos en las cámaras y compartimentos de las Tumbas 1 y 3.

Estas tres tumbas, con sus compartimentos asociados conteniendo tumbas en miniatura, proveen nueva e importante información sobre el rango y la variabilidad de las prácticas funerarias Moche.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN
1993 ***Royal Tombs of Sipán***. Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.

DONNAN, Christopher B. y Guillermo A. COCK, eds.
1995 *Primer Informe Parcial: Proyecto Dos Cabezas 1ra. Temporada de Excavaciones-1994*. Presentado al Instituto Nacional de Cultura del Perú. Lima.
1997 ***The Pacatnamú Papers, Volume 2: The Moche Occupation***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

CORDY-COLLINS, Alana
2000 ***Prehistoric Peruvian giants.*** Manuscrito, Department of Anthropology, University of San Diego. California.

LARCO HOYLE, Rafael
1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana. [Reimpreso en: ***Arqueológicas*** 25. Lima, 2001].

VERANO, John W.
1997 "Advances in the paleopathology of Andean South America". ***Journal of World Prehistory*** 11 (2): 237-268.

3 /

SECUENCIA Y CAMBIOS EN LOS MATERIALES Y TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS DE LA HUACA CAO VIEJO, COMPLEJO EL BRUJO, VALLE DE CHICAMA

César A. Gálvez Mora
Antonio Murga Cruz
Denis Vargas Salvador
Hugo Ríos Cisneros

La investigación arqueológica emprendida desde 1990 en la Huaca Cao Viejo, ha permitido reconocer siete edificios (A a G) superpuestos (Franco et al. 1996). Gradualmente, el análisis de la estructuración interna de estos edificios (Franco et al. 1994) ha brindado indicadores importantes que permiten confirmar esta evolución arquitectónica, y al mismo tiempo identificar características recurrentes en varios casos. Esta información nos ha conducido a establecer una cronología relativa aplicable a todos los edificios mochicas del Complejo El Brujo, la cual será contrastada con las que han sido propuestas para el valle de Chicama (Gálvez y Castañeda 1993) y la costa norte del Perú (Reindel 1993).

En el presente trabajo buscamos, entre otros objetivos, contrastar los datos de la morfología de los adobes y su ordenamiento en los rellenos arquitectónicos, tomando como criterio básico el de la superposición. Esto es particularmente útil cuando los acabados diagnósticos de los

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 79-118. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

exteriores de cada edificio han desaparecido o no son reconocibles por problemas de conservación. Estos datos nos permitirán identificar algunas de las causas de los cambios entre uno y otro edificio de la Huaca Cao Viejo. También exponemos los problemas constructivos que han alterado, en su momento, la estabilidad de las estructuras de la Huaca Cao Viejo, y propiciaron la respuesta de los mochicas para superar estas deficiencias.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Adobes

Los adobes son los materiales constructivos más comunes de la Huaca Cao Viejo. En términos generales, la tipología básica en este edificio se refiere a los adobes rectangulares, plano-convexos o hemisféricos, cuadrados y cilíndricos (Fig. 3.1).

ADOBES RECTANGULARES

Fueron producidos mediante el moldeado, y son los más comunes encontrados en el Complejo y principalmente en la Huaca Cao Viejo y en la Huaca El Brujo o Cortada (Franco et al. 1994). Sobre la base de los valores resultantes de la razón altura/ancho (h/a) en las muestras, para lo cual se da al ancho el valor de la unidad, resulta la clasificación de los adobes en los tipos rectangulares planos y rectangulares altos, existiendo adobes cuya proporción los ubica entre estos dos tipos generales.

Rectangulares planos

La proporción h/a en estos ejemplares es de 0,5/1. Un rasgo notable es la ausencia de una estandarización en las dimensiones. Su uso en los edificios A y B, indica esencialmente una reutilización.

Los adobes rectangulares planos pueden tener o no marcas de gavera y predominan en los edificios C, D, E, F y G, para los cuales fueron expresamente fabricados muy probablemente en gaveras de carricillo (*Phragmites comunis*) (Fig. 3.2), atendiendo a razones de durabilidad de este material, sin descartar la utilización de caña brava. En este caso, la profundidad y el diámetro de la impronta visible en las cuatro caras llegan hasta 6,93 mm y 10,02 mm, respectivamente. La incidencia de adobes con estas características se da en los edificios D y E.

Debido a la mínima exposición de sus evidencias, se han tomado pocas medidas de los adobes del Edificio G; sin embargo, aún cuando éstos varían en largo y ancho (30 x 19/23 cm), coinciden en la altura (11cm). También se dispone de escasas evidencias sujetas a ser medidas

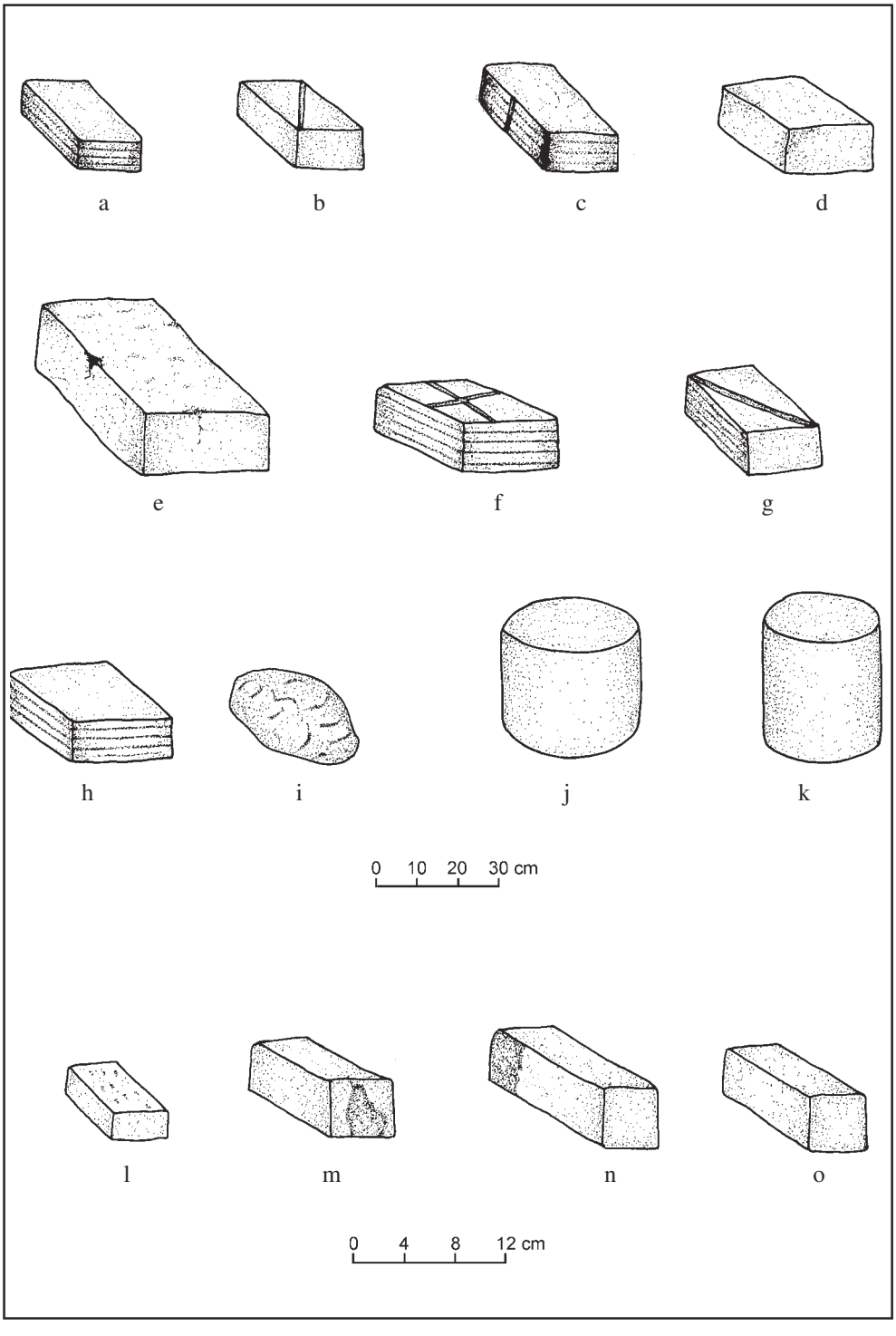


Fig. 3.1. Forma de adobes utilizados en la construcción de la Huaca Cao Viejo.

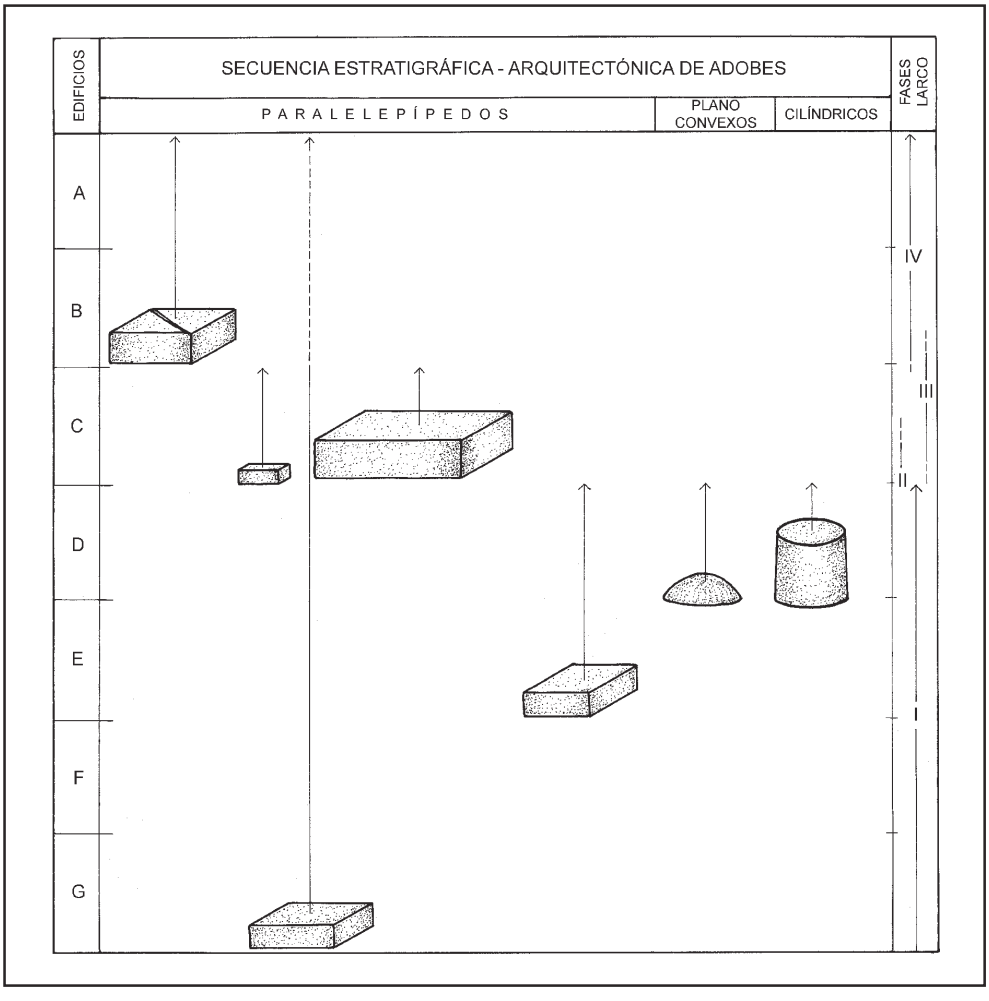


Fig. 3.2. Secuencia estratigráfica-arquitectónica de adobes de la Huaca Cao Viejo.

para el Edificio F. Se observa que los adobes coinciden en ancho (21 cm), variando en longitud (28/32 cm) y alto (10/11 cm), presentan improntas de gavera y son también de lados lisos. Los adobes del Edificio E tienden a ser elaborados con tierra amarilla, sus dimensiones son variadas (33/36 x 22/25 x 12/14 cm), mostrando improntas de la estructura de la gavera antes mencionada.

En los edificios C y E hay adobes moldeados en este tipo de gavera, los cuales muestran en la cara superior las huellas de los dedos de los adoberos, representando el 30% de la muestra. Los adobes de lados lisos posiblemente fueron hechos en gaveras de madera o caña de guayaquil desbastada, pero no debe descartarse la posibilidad de que la ausencia de marcas de gavera se deba a la acción de desmolde. Es importante destacar que los adobes de lados lisos (planos o altos) son recurrentes en todos los edificios.

En los adobes del Edificio C, se advierte la presencia de una ranura vertical en la parte media de los costados de los adobes de grandes dimensiones, lo cual sugiere que los moldes fueron reforzados para resistir la masa de barro.

Las características de los adobes no presentan mayores diferencias en los cinco edificios más tempranos (C a F). En las muestras del Edificio E, el 81,30% tienen una proporción de 0,5/1, y el 6,90% corresponden a la proporción 0,4/1, lo cual indica una masiva producción de este tipo de adobes (88,20%). En la muestra del Edificio D, este tipo de adobes también es predominante (0,5/1 = 67%; 0,4/1 = 5,8%) y llegan al 72% del total. Aquí no se registran los adobes planos de menor dimensión (24-27 cm de longitud), los cuales sí fueron utilizados para construir el Edificio E.

Un rasgo muy relevante y diagnóstico del Edificio C, es el incremento del tamaño de los adobes en comparación con los precedentes. Sólo así se explica que los adobes de 33 cm de longitud representen el 43% de la muestra. Un indicador cronológico del Edificio C son los adobes de 70 x 40 x 20 cm, que forman parte de la estructura del muro soporte de los relieves que representan peces geometrizados en la pared norte de la pirámide, que también se hallan al interior de la plataforma principal. Independientemente de sus dimensiones, los valores de la proporción h/a indican un predominio de los adobes planos (0,5/1 = 46%; 0,4/1 = 37%; 0,3/1 = 4%), que suman en total el 87% de la muestra (Cuadro 3.1).

Es importante mencionar que en el Edificio B se advierte una brusca caída de los porcentajes de adobes planos (0,5/1 = 0,94%) producidos en este momento. En este caso, hay un número importante de adobes de este tipo que han sido reutilizados, los mismos que no han entrado en los cálculos.

Rectangulares altos

Los adobes rectangulares altos están asociados indiscutiblemente a los edificios A y B, los valores para la proporción h/a es igual a 0,7/1. Por lo general éstos se caracterizan por la mejor elección de la materia prima con un alto contenido de arcilla, por mostrar en su mayoría lados lisos. Esto significa que fueron moldeados tanto en gavera de carricillo como de caña de guayaquil chancada. Tampoco muestran la impronta de los dedos de los adoberos en el plano superior, existiendo evidencias que indican que al molde se le aplicaba arena fina para evitar que la masa de barro se pegue.

En una muestra de 1 058 ejemplares, que incluyen adobes marcados del Edificio A (Cuadro 3.2), se observa un brusco incremento de este tipo de adobes, los cuales llegan al 92,99% (0,7/1 = 33,1%; 0,8/1 = 45,84%; 0,9/1 = 13,98%). Mención especial tiene el hallazgo de adobes de extremos cuadrados (h/a = 1/1), los cuales si no son muy significativos, son similares a los reportados por Kolata (1980) en Chan Chan.

En cuanto al tamaño de este tipo de adobes, hemos ordenado la muestra de los edificios A y B (Cuadro 3.3), para demostrar la notable presencia de adobes pequeños con un 65%; por el contrario, los medianos y altos llegan al 30,27% y 4,16% respectivamente, tendencia que se mantiene en términos generales en la muestra del Edificio A.

TAMAÑO	DIMENSIONES Max / Min (cm)			X			CANTIDAD MUESTRA	%
	LARGO	ANCHO	ALTURA	LARGO	ANCHO	ALTURA		
EDIFICIO E								
24 - 27	26 / 24	21 / 16	10 / 7	25,0	18,5	8,5	28	20,9
27 - 30	29 / 27	20 / 17	12 / 7	28,0	18,5	10,5	50	37,3
≥ 30	33 / 30	27 / 18	11 / 9	31,5	22,5	10,0	56	41,8
						TOTAL	134	100
EDIFICIO D								
24 - 27	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	--------
27 - 30	29 / 27	20 / 18	11 / 9	28,0	19,0	10,0	8	4,2
> 30	33 / 30	22 / 19	12 / 9	31,5	20,5	10,5	180	95,7
						TOTAL	188	99,9
EDIFICIO C								
24 - 33	32 / 24	23 / 17	12 / 8	28,0	20,0	10,0	57	57
33 - 42	41 / 33	30 / 22	17 / 9	37,0	26,0	13,0	23	23
> 42	60 / 42	35 / 22	15 / 11	51,0	28,5	13,0	20	20
			TOTAL				100	100

Cuadro 3.1. Adobes paralelepípedos planos de la Huaca Cao Viejo de acuerdo a su dimensión.

TAMAÑO	DIMENSIONES Max / Min (cm)			X			CANTIDAD MUESTRA	%
	LARGO	ANCHO	ALTURA	LARGO	ANCHO	ALTURA		
EDIFICIO A								
25 – 29	28 / 25	20 / 13	17 / 10	26,50	16,50	13,50	436	41,20
29 – 33	32 / 29	22 / 15	18,5 / 10,5	30,50	18,50	14,50	617	58,31
> 30	38 / 33	28 / 19	17 / 13	35,50	23,50	15,0	5	0,47
						TOTAL	1 058	99,98

Cuadro 3.2. Adobes altos con marcas de la Huaca Cao Viejo de acuerdo a sus dimensiones.

TAMAÑO	DIMENSIONES Max / Min (cm)			X			CANTIDAD MUESTRA	%
	LARGO	ANCHO	ALTURA	LARGO	ANCHO	ALTURA		
EDIFICIOS B + A								
25 – 29	28 / 25	21 / 15	18 / 9	26,50	18,00	13,50	236	65,55
29 – 33	32 / 29	23 / 14	19 / 10	30,50	18,50	14,50	109	30,27
> 33	37 / 33	24 / 19	17 / 13,5	35,00	21,50	15,25	15	4,16
						TOTAL	360	99,98

Cuadro 3.3. Adobes paralelepípedos altos con marcas de la Huaca Cao Viejo de acuerdo a sus dimensiones.

Los adobes marcados de los edificios A y B tienen como únicos antecedentes conocidos: a) un adobe plano hecho en molde de carricillo, recuperado del relleno del Edificio D, el cual mide 32 x 24 x 11 cm, en cuya cara superior lleva una cruz con dos incisiones hechas con instrumento cilíndrico. En este ejemplar, las estrías de las incisiones horizontal y vertical tienen un diámetro de 13,12 y 10,07 mm, respectivamente, con una profundidad de 5,56 mm, medida casi coincidente con la impronta del carricillo lateral; b) un adobe recuperado del relleno del Edificio C, cuyas medidas son 23 x 17 x 19 cm, que muestra una incisión que cruza horizontalmente el plano superior del adobe de izquierda a derecha, con un diámetro de 10,85 mm y una profundidad de 4,81 mm.

La muestra más significativa de adobes altos marcados corresponde al Edificio A, donde hemos registrado 207 ejemplares (Fig. 3.3). Si bien la tipología de los símbolos utilizados para marcar los adobes es visiblemente menor al número de las muestras antes mencionadas, estamos

convencidos de que hay una intencionalidad en variar la posición de cada uno de los símbolos dentro del plano rectangular de los adobes, pues salvo muy raras excepciones (muestras 204, 205, 206, por ejemplo), cada uno de los ejemplares registrados representan a un conjunto de adobes que tienen el mismo símbolo en la misma ubicación. De manera que convencionalmente el término "marca" será utilizado por nosotros para referirnos a cada uno de los 207 casos que hemos mencionado, reservando el término "símbolo" exclusivamente para individualizar cada uno de los motivos independientemente de su posición en el plano rectangular de los adobes.

En el sector sureste de la plaza ceremonial del Edificio B, fueron registradas las marcas 24 y 33 en los muros del recinto (RE2), localizado en el sector sureste de la plaza ceremonial, así como en la terraza más baja del frontis de la pirámide de la Huaca Cao Viejo (PE5). Es evidente que el marcado de adobes altos se inicia con la construcción del Edificio B.

Los adobes pequeños (Fig. 3.4) tienen 94 marcas exclusivas; los medianos 79 y los grandes 3. Los casos de marcas comunes entre los adobes pequeños y medianos es 79; y aquellas comunes a los pequeños y grandes son 3. Por último, las marcas comunes a las tres dimensiones de adobes son sólo 5.

Los adobes grandes representan sólo el 4,14% de la muestra total correspondiente a los edificios A y B, y el 0,47% de la muestra del primero de estos edificios. Este es un rasgo significativo, pues los adobes grandes no han sido objeto de una producción en masa. Este solo hecho abre la posibilidad de que las marcas no respondan exclusivamente al criterio de control de materiales de construcción por parte de grupos distintos, como ha sido sugerido por Hastings y Moseley (1975).

Finalmente, al establecer la comparación de las marcas comunes entre la Huaca Cao Viejo, las Huacas del Sol y de la Luna (Hastings y Moseley 1975) y Vichansao o Florencia de Mora (Pérez 1994), se obtienen los siguientes resultados:

Huaca Cao Viejo - Huaca del Sol	=	16,90%
Huaca Cao Viejo - Huaca de la Luna	=	9,66%
Huaca Cao Viejo - Huaca Vichansao	=	14,49%
Marcas comunes a los cuatro sitios	=	3,66%

Las marcas comunes son las de factura simple: puntos, líneas horizontales, líneas verticales y líneas diagonales (códigos 1, 6, 13, 25, 32, 33, 44 y 48). La Huaca Cao Viejo y la Huaca El Brujo son, hasta la fecha, los únicos sitios del valle de Chicama con adobes marcados. En el caso particular de la Huaca Cao Viejo, ésta tiene una importante proporción de marcas exclusivas, propias del valle de Chicama.

ADOBES PLANO-CONVEXOS

Son diagnósticos del relleno del Edificio D, el mismo que sirvió en la plaza ceremonial y la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo para cubrir los espacios arquitectónicos del Edificio E, que es más temprano. En la superficie superior se nota la impronta de los dedos. Este tipo de adobes

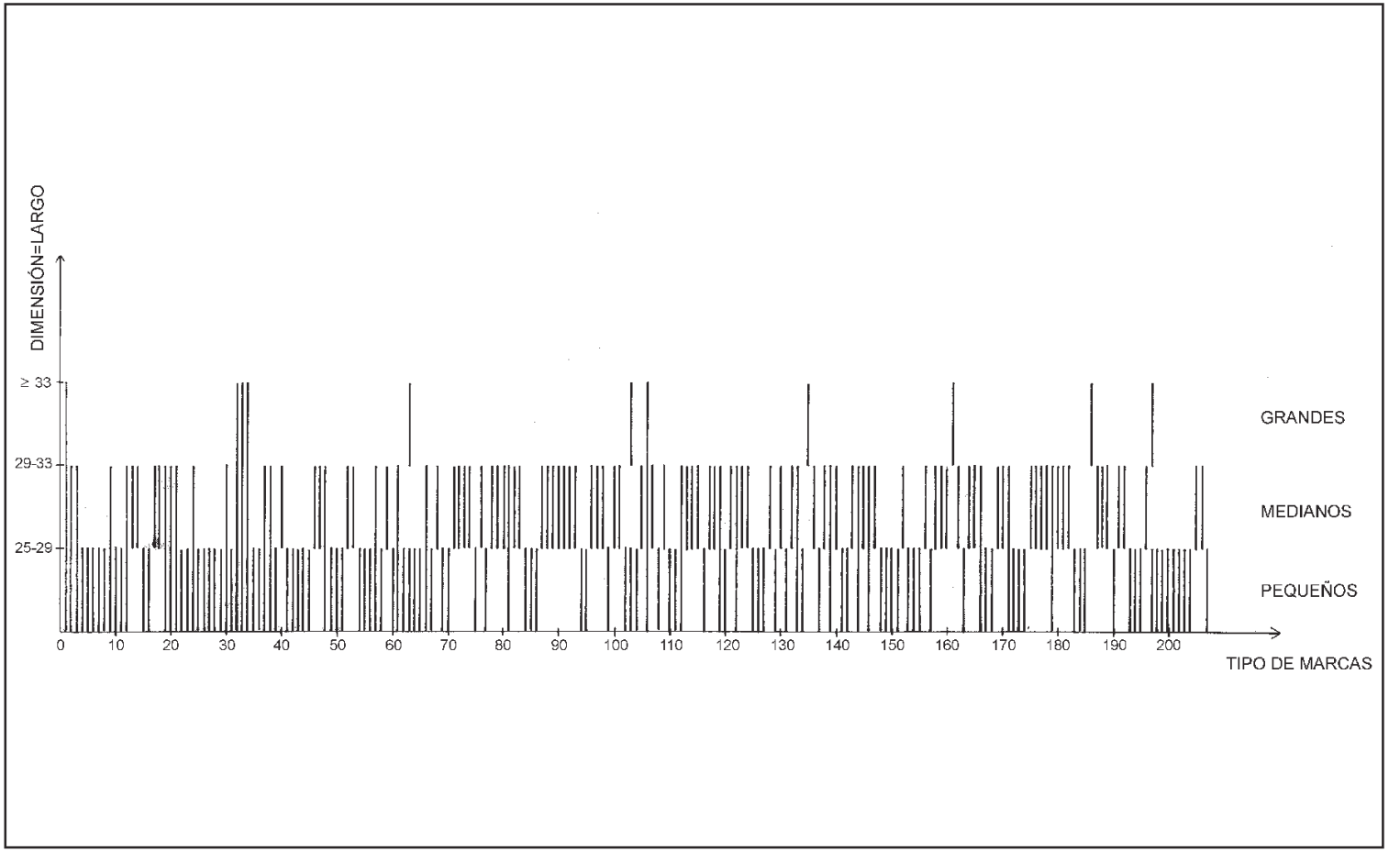


Fig. 3.3. Frecuencia de la distribución del tipo de marcas en relación al tamaño de los adobes altos, Edificio A.

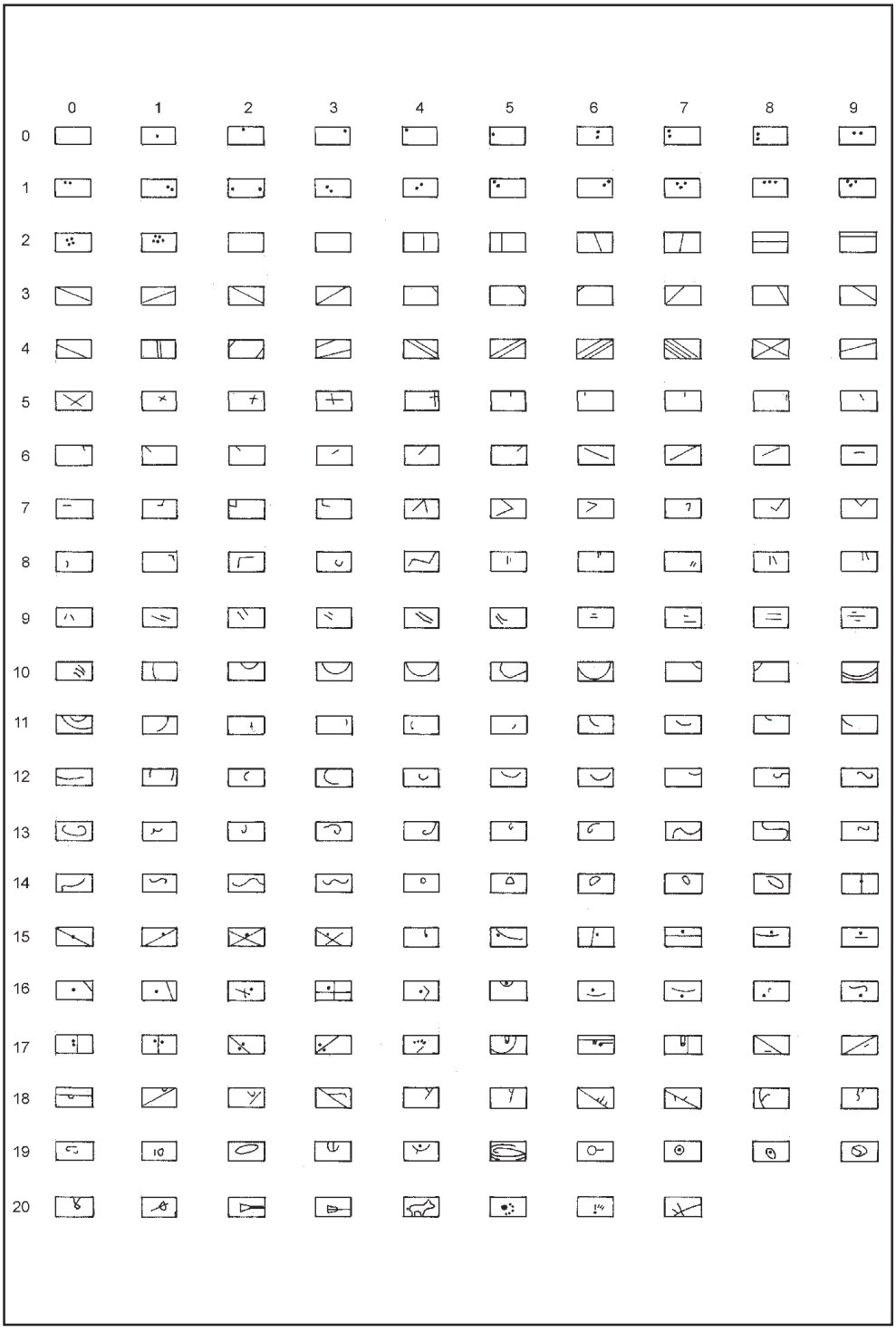


Fig. 3.4. “Marcas de fabricante” en los adobes de la Huaca Cao Viejo.

tiene medidas muy variadas; el largo, ancho y altura máximas son de 34, 27 y 16 cm, respectivamente. Los más resistentes son de barro amarillento y los menos resistentes de color gris.

Este tipo de adobes tuvo una función pasiva dentro de las cámaras de relleno, por lo cual es muy posible que la producción de los mismos hubiera estado supeditada a la necesidad de disponer de la mayor cantidad de materiales en una unidad de tiempo mucho menor a la requerida para la elaboración especializada de adobes rectangulares. Esta demanda de adobes plano-convexos pudo haber sido cubierta por adoberos no especializados, cuyo aporte contribuyó para lograr, por ejemplo, cubrir un edificio anterior para erigir sobre éste a uno nuevo.

ADOBES CUADRADOS

Bajo este tipo genérico se incluyen a los adobes cuadrados propiamente dichos y a los que tienen una mínima diferencia en sus lados, debido a razones tecnológicas. Sin duda, son adobes especiales para la construcción de las columnas de los recintos de los edificios D y E en el frontis oeste y en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, respectivamente. Los adobes fueron hechos con arcilla amarillenta y muestran la impronta de la gavera de carricillo (*Phragmites comunis*). Entre las dimensiones registradas tenemos: 33 x 33 x 9 cm; 40 x 35 x 9; 24 x 17 cm x 9 cm; este último no muestra impronta de gavera de carricillo, y fue hallado en el relleno del Edificio C.

ADOBES CILÍNDRICOS

Existe sólo una muestra incompleta de adobes cilíndricos procedente de uno de los recintos con hornacinas ubicados al suroeste del patio ceremonial que existe en la plataforma superior del Edificio D de la Huaca Cao Viejo, y ésta mide 28 cm de diámetro y 25 cm de altura. La materia prima es de color grisáceo y es muy resistente, sin embargo, presenta la impronta vertical del molde circular de caña de guayaquil chancada, conservando también enlucido y pintura.

Además de este ejemplar, ha sido recuperado uno en el sitio de Paredones en un sector alterado por los huaqueros. El diámetro superior es de 30 cm, la altura mide 22 cm y el diámetro inferior 32 cm. Fue elaborado con gavera circular, pues se nota la impronta de los elementos de ésta, que posiblemente corresponden a caña de guayaquil partida. La impronta de cada segmento alcanza hasta 3 cm de ancho, no es redonda y debió de ser cosida con cordelillo a un refuerzo o estructura exterior. Es posible que este tipo de adobes haya sido dedicado *ex profeso* para levantar columnas, de las cuales lamentablemente no tenemos ninguna evidencia *in situ*.

ADOBITOS

En esta categoría hemos considerado ejemplares pequeños que fueron recuperados durante la excavación de un forado prehispánico existente en la Plataforma 1 (PL1), inmediatamente al

norte del recinto ceremonial (RE1) del Edificio A. Cronológicamente corresponden al Edificio C, debieron formar parte de una estructura que tuvo relieves, lo cual se deduce porque la mayoría de estos adobitos mostraba en una de sus caras incisiones y pintura de color gris y amarillo. Las dimensiones son variadas en longitud (14 a 17 cm), siendo el ancho y la altura coincidentes (5 cm).

Barro

Este material forma parte de las estructuras y fue colocado sobre cada capa de adobes, y también fue usado en la preparación de los pisos, el pañeteado de los paramentos y para enlucir las columnas y otros elementos arquitectónicos. En estos casos el barro no difiere mucho del material de los adobes; sin embargo, en los enlucidos se usó una mayor proporción de arena, que era colocada sobre el pañeteado para darle una textura lisa y evitar el agrietamiento.

Madera

Algarrobo (*Prosopis sp.*) y **Espino** (*Acacia macracantha*). Las evidencias de este material corresponden a horcones, de los cuales se han recuperado varias muestras en la plaza ceremonial, asociadas al paramento con el desfile de prisioneros y guerreros (PRP 7). En la plataforma superior se localizó vigas de algarrobo y espino en la cubierta de las Tumbas 1 y 2 (Fig. 3.5), y también como soporte de la cubierta de adobes apoyados que forman ángulo de las tumbas localizadas en los recintos 3 y 4 del sector exterior oeste de la plaza ceremonial. Además, fueron utilizados para elaborar pilares o columnas y para soportar las cubiertas de los espacios ceremoniales.

Otro uso de la madera es la elaboración de llaves para amarrar un bloque de adobes tramados con otro, según se ha verificado en el sector noreste de la plataforma superior (Fig. 3.6). Asimismo, existe un umbral de madera con ranura central en el Edificio C, ocupando la parte inferior del vano de acceso oeste del pasadizo ubicado entre la plataforma principal y un conjunto de recintos localizados en el sector noroeste de la plataforma superior (Figs. 3.7 y 3.8).

Caña brava (*Gynerium sagittatum*). La caña brava fue usada en las cubiertas de los recintos colocándola sobre las vigas, según lo prueban las improntas de caña presentes en el mortero del cielorraso policromado de la Plataforma 1, Edificio A, y en el mortero del patio superior de los edificios D y E. También se halla en el dintel de la hornacina del muro sur del recinto 5, Edificio D (Fig. 3.9), y en el vano de acceso entre el recinto 5 y 6, siendo del todo probable que casi todos los dinteles del edificio mencionado fueron de este material. También ha sido usada como amarre estructural integrándose en forma intercalada con las capas de adobe, amarrando muchas veces hasta tres estructuras (relleno-muro-relleno) lateralmente, como se ha registrado en la cama de caña existente en toda la cabecera del muro este del patio ceremonial ubicado en la Plataforma del Edificio D (Fig. 3.10). Este mismo material se encuentra a cada cierto trecho entre los adobes de relleno. De igual manera en la estructura del muro al sur

Fig. 3.5. Cubierta de vigas de madera de la tumba de cámara 2.

de la plataforma principal la caña ha sido utilizada a manera de amarre; sin embargo esto fue al mismo tiempo la causante del colapso de este muro (Fig. 3.11) (Franco et al. 1999: 86).

Caña guayaquil (*Guadua angustifolia*). Se ha registrado la impronta de este material en el mortero de las cubiertas recuperado al interior del Recinto 1, y en la estructura interna del edificio, aparentemente con la finalidad de delimitar tareas o bien por razones de estabilidad estructural. Asimismo, en los pisos hay improntas circulares de diámetro variado que corresponden a pies derechos de caña de guayaquil, que son distintas a las que tienen planta irregular que corresponden a los pies derechos de madera de algarrobo o espino. Un uso adicional es el de indicador de entierros, como fue registrado en la Tumba 2 de la plataforma superior (Franco et al. 1998b: 17).

TÉCNICAS DE CONSTRUCCIÓN

Para la construcción de los edificios se habilitaron estructuras sólidas como muros y plataformas; asimismo, unidades menores a las cuales se les ha agrupado dentro del término genérico de relleno de adobe tramado (RAT) (Uceda et al. 1994; Franco et al. 1994). Sin embargo, a pesar que este término es válido, no es muy preciso para establecer una diferencia entre las unidades en forma de prisma de base cuadrangular que preferimos denominar bloques de

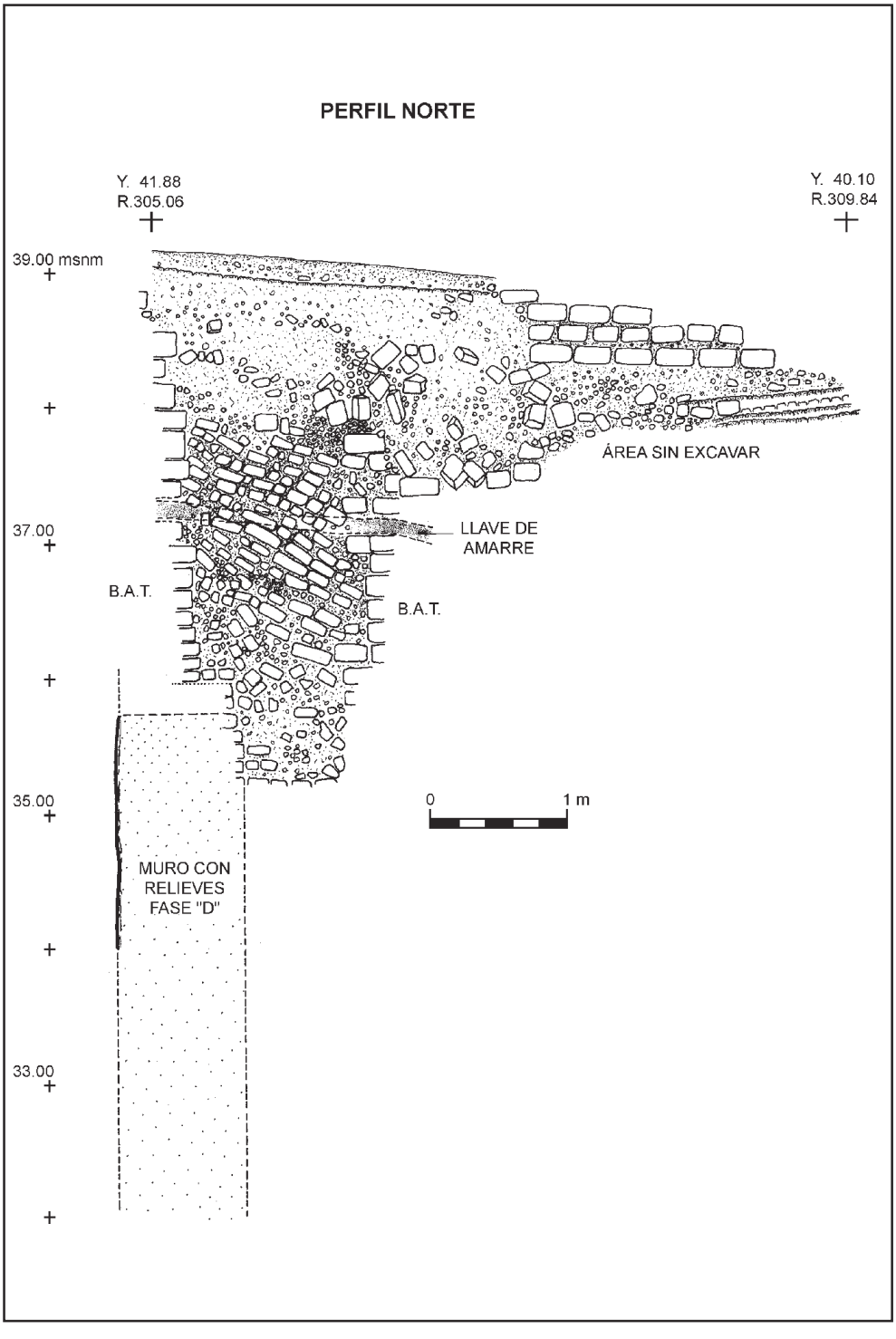


Fig. 3.6. Desface de estructura y “llave de amarre” como solución estructural.

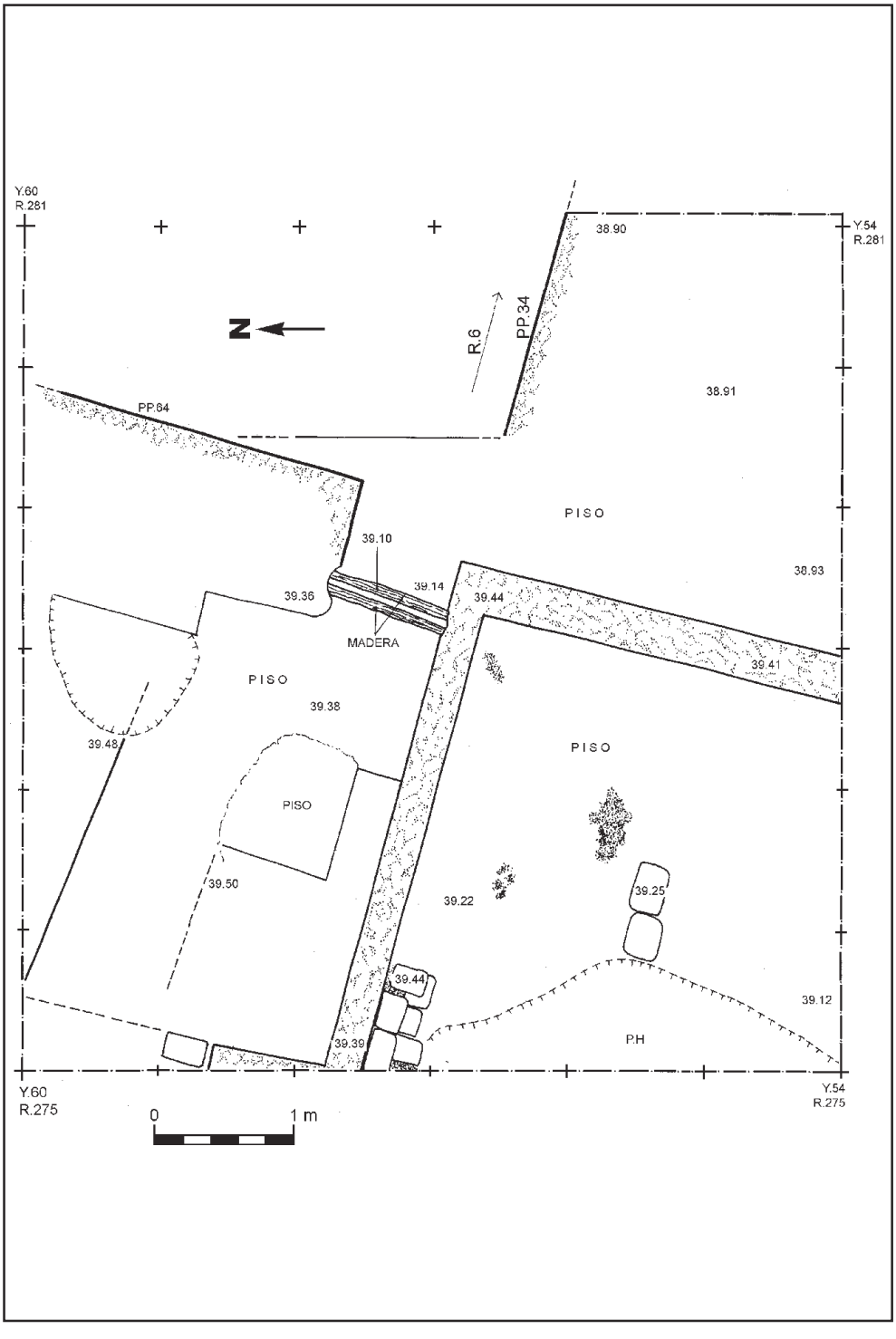


Fig. 3.7. Umbral de madera con acanaladura central.

Fig. 3.8. Umbral de madera con acanaladura central en el vano de acceso a la plataforma superior.

adobe tramado (BAT) (Fig. 3.12) y los rellenos de adobe tramado conformados por capas superpuestas sin una morfología horizontal definida, como se ha registrado en la plaza ceremonial del Edificio A (Fig. 3.13).

En la Huaca Cao Viejo también existen rellenos de adobes plano-convexos y rellenos de tierra suelta, cada uno de los cuales tuvieron sus ventajas para los fines del avance de la construcción pero al mismo tiempo ocasionaron problemas estructurales (Fig. 3.14). Para ello observaremos la albañilería y las soluciones a los problemas particulares de la construcción.

En la técnica de albañilería analizamos las diferentes formas de asentado de los adobes, partiendo de los aparejos de las estructuras sólidas de adobe y del uso de la madera, caña, enea, etc.

La albañilería

En todos los edificios de la Huaca Cao Viejo los adobes están asentados unos sobre otros y unidos con mortero colocado sólo en el lecho menos en las juntas, las cuales siempre están vacías. Las juntas de una hilada son cubiertas por la siguiente dando como resultado un aparejo regular de adobe. El asentado de adobes puede ser de soga, cabeza o tizón y canto.

Fig. 3.9. Vista de los restos de un dintel de caña brava.

Albañilería de soga y cabeza. Es la más frecuente en los diversos edificios de la Huaca Cao Viejo, que presentan la trama de los adobes de soga y cabeza o tizón, y donde la llaga es cubierta por la hilada superior. Estas hiladas son colocadas alternadamente, en ningún caso las juntas llevan mortero, el cual sólo fue colocado en el lecho (Fig. 3.15).

Hiladas de canto. En este caso, la hilada está formada por adobes puestos sobre uno de sus lados o costados. Esta forma de asentar los adobes es una característica de las construcciones Moche tardías correspondientes a los edificios A y B (Fig. 3.16), con escasos antecedentes en el Edificio D: a) en el vano del tramo sur del corredor asociado a los recintos del sector suroeste de la plataforma superior, donde en la superficie vertical oeste del vano hay dos adobes de canto que completan dos hiladas de adobes colocados de soga y cabeza (Fig. 3.17); b) en la parte superior del vano que conecta los recintos 5 y 6, los adobes de canto permitieron ganar altura; luego se colocó una hilada de soga y finalmente se puso la caña del dintel; c) en la mocheta ubicada en el extremo sur del pasadizo del recinto 5, antes de pasar al vano que intercomunica este recinto con el 6; d) en un muro del Anexo Este de la Huaca Cao Viejo, el cual cierra por este lado a la plaza ceremonial del Edificio D. De igual manera, hay algunas evidencias en los BAT del Edificio C, y se hacen con el fin de nivelar hiladas en los extremos de los bloques.

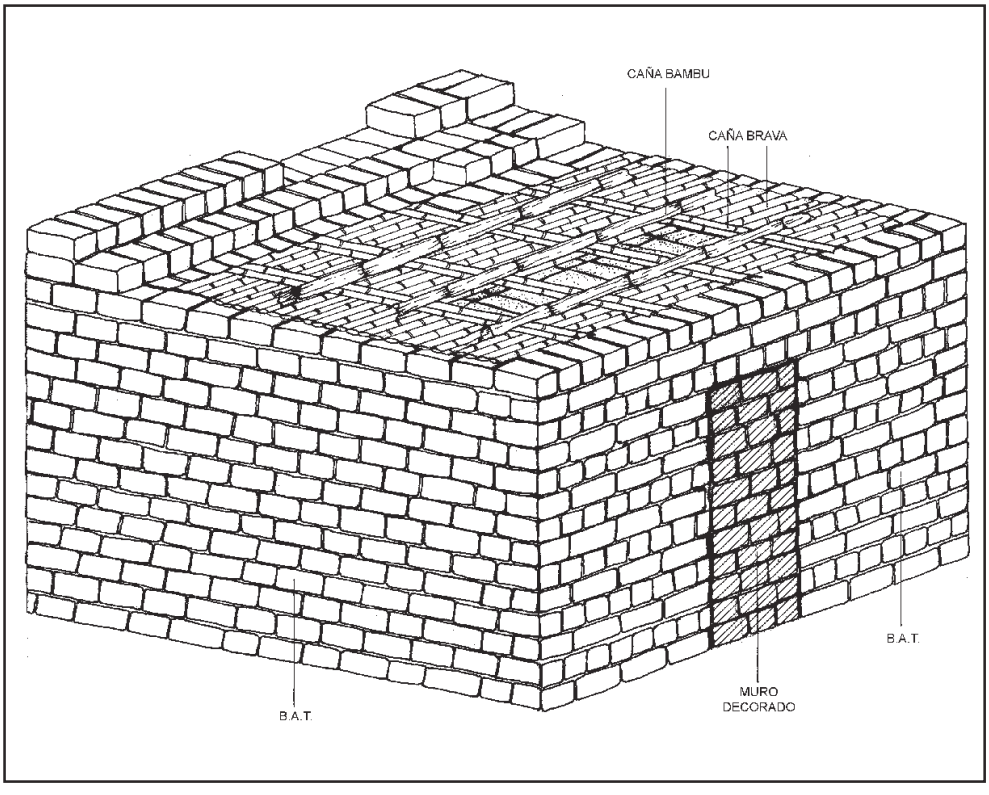


Fig. 3.10. "Estructura de amarre" de caña brava y caña guayaquil.

Como se ha mencionado, esta técnica es de uso muy común en los edificios B y A, e incluye tanto a los adobes altos (con o sin marca) como a los reutilizados. Por ejemplo: en los muros soporte de la terraza con el tema del desfile de prisioneros y guerreros (PRP7), esta solución ha sido lograda muchas veces sólo con adobe reutilizado con la finalidad de incrementar la altura de las hiladas, en la medida que los mochicas no colocaron adobes rotos en los paramentos de las estructuras. Es menester considerar para el análisis la diferencia de las dimensiones de adobes en los diferentes tipos.

Albañilería soga-soga. No es una técnica común, y se registra excepcionalmente en los muros que forman el fondo de las hornacinas de los recintos de la plataforma superior del Edificio D, donde hay adobes asentados solamente de soga, y sin amarre en las juntas.

Albañilería de los muros que forman los recintos. De acuerdo al ancho de los muros se observa en planta la albañilería de soga-tizón-soga y soga-tizón-tizón-soga; luego en la siguiente hilada, tizón-soga-tizón y tizón-soga-soga-tizón, logrando así el amarre de la estructura, como se observa en los muros de los recintos del Edificio D. Pero como las estructuras están hechas en segmentos o bloques, se evita la rotura de los adobes colocando a éstos en dos hiladas a tizón juntas en un lado. En los tabiques que cubren los espacios

Fig. 3.11. Evidencias de caña brava utilizada como amarre estructural en el interior del muro colapsado de la plataforma superior.

entre las columnas, los adobes van asentados solamente de soga, y en los recintos de los edificios B y A, la técnica de albañilería que hemos observado es de soga-tizón y luego tizón-soga. Esta técnica también puede ser denominada muro de asta y media o dos astas (Ravines 1989: 52-54).

Albañilería sin amarre entre sí. Esta técnica es común a todos los edificios pero sólo entre un bloque constructivo y otro o entre uno y otro segmento, donde ningún adobe de un bloque determinado se amarra con los de otro bloque o segmento (Fig. 3.18). También se registra en el fondo de las hornacinas de los recintos del Edificio D, donde el espesor requerido para la estructura no permitió a los mochicas colocar hiladas de adobe de cabeza.

Técnica del dintel angular. Esta técnica se ha registrado en los nichos de un recinto localizado en el Anexo Este de la Huaca Cao Viejo, los cuales posiblemente corresponden al Edificio D. Esta solución es lograda en la parte alta del nicho mediante la colocación de dos adobes que se juntan en su extremo superior, resultando así un nicho que adopta la forma de un polígono de cinco lados. Para ello se usaron adobes especiales de mayor longitud que los demás.

Los otros casos de dintel angular se observan en la Tumba 2 del sector suroeste de la plataforma superior (Franco et al. 1998b), asociada a cerámica Moche IV, donde los muros están hechos con adobes de hasta 30 cm de largo, pero los dinteles fueron logrados con adobes más grandes que miden 43 x 28 x 14 cm (Fig. 3.19). En la Tumba 1 de la plataforma superior (Franco

Fig. 3.12. Bloques de adobes tramado (BAT) que cubren los recintos del Edificio D.

et al. 1999), asociada a cerámica Moche II/III, III y III/IV, se reutilizan adobes para hacer sus muros laterales, sin embargo en los dinteles angulares se utilizan adobes de mayor dimensión que tienen 34 x 14 x 23 cm. De igual manera, las tumbas localizadas en los recintos 3 y 4 del sector exterior oeste de la plaza ceremonial del Edificio A, presentan cubiertas con este tipo de dintel, el cual puede estar soportado por un madero en la parte central.

Cubiertas. La existencia de cubiertas se infiere de las evidencias recuperadas junto a los pisos de cada edificio, por lo general son fragmentos de cielorraso monocromo o policromo (Franco et al. 1998a), que en la parte posterior tienen la impronta de caña y soguilla en algunos casos.

Para ello se usaron vigas de algarrobo o caña de guayaquil, apoyadas en la cabecera de los muros y postes de algarrobo. Las evidencias más notorias se ubican en el piso de la Plataforma 1 del Edificio A, en el sector sureste de la plaza ceremonial, y corresponden a una cubierta formada por dos capas de caña brava amarrada con soguilla encima y debajo de vigas, posteriormente se colocaron esteras o simplemente la torta de barro en toda la cubierta.

Dinteles. Las evidencias recuperadas demuestran que fueron hechos de caña brava y de caña de guayaquil; sobre esta estructura se asentaron adobes tramados. Las evidencias fueron ubicadas en el vano que intercomunica los recintos 5 y 6 del Edificio D y en las hornacinas de ambos recintos. Asimismo, hubo un dintel en un recinto del Edificio F, localizado en la parte superior noreste del frontis principal.

Fig. 3.13. Bloques de adobes tramado que cubren el piso de la plaza ceremonial del Edificio B.

Columnas. Las columnas que soportaron las cubiertas del patio ceremonial de la plataforma superior del Edificio E, así como de los recintos del Edificio D, tienen sección cuadrada hechos con adobes elaborados *ex-profeso* con esta misma forma (Fig. 3.20), los cuales fueron colocados unos sobre otros uniéndolos con barro arcilloso. Estos adobes muestran improntas del carricillo y el acabado de las columnas fue mediante un enlucido y pintura policroma en el Edificio E, y enlucido y pintura blanca en el Edificio D.

Es probable que el patio ceremonial de la plataforma superior del Edificio D tuviera columnas de madera enlucida, lo cual supone que alrededor de los pies derechos de madera se colocó caña brava en forma vertical, amarrándola con soguillas de enea, y posteriormente se aplicó el revoque, culminándose el acabado con pintura. En el proceso de excavación se ha recuperado evidencias de dos modalidades de enlucido: a) existen fragmentos con superficie plana dando la impresión que las columnas que funcionaron con el primer piso del patio fueron cuadrangulares y estuvieron pintadas de blanco; b) los fragmentos con superficie convexa prueban que las columnas que funcionaron con el segundo piso tuvieron forma circular y decoración con pintura policroma.

Umbral Alto. En la Huaca Cao Viejo existen recintos con accesos indirectos, y en el caso del vano de ingreso al interior del Recintos 5 (Edificio D) existen un umbral alto de 93 cm de ancho y 50 cm de alto. Debemos indicar que en la arquitectura Chimú la continuidad de esta solución arquitectónica es visible en los depósitos del Palacio Tschudi.

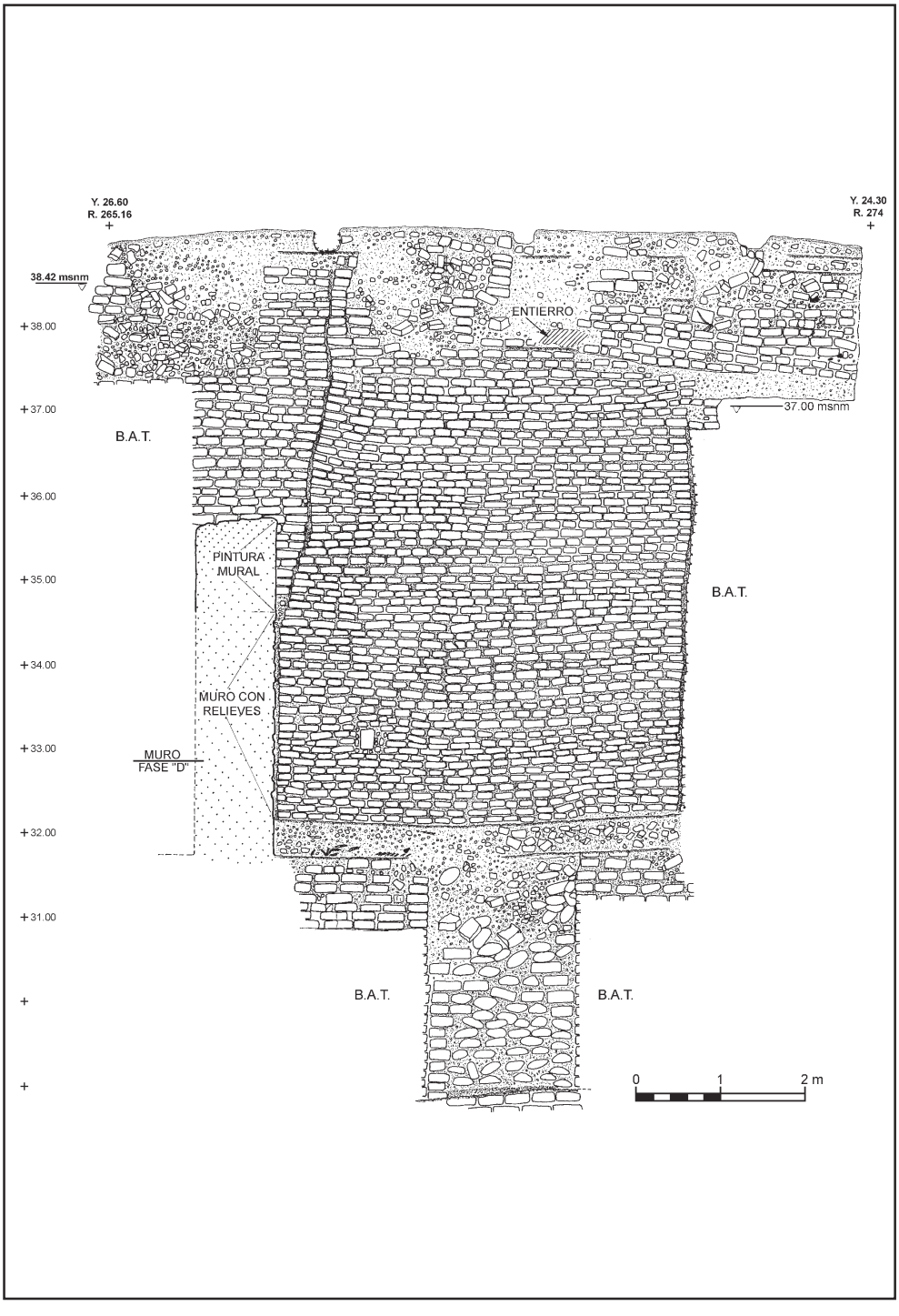


Fig. 3.14. Relleno en base a adobes plano-convexos, bloque de adobes paralelepípedos y relleno de tierra suelta. Superposición constructiva.

Fig. 3.15. Aparejo irregular de un bloque de adobes tramado.

Fig. 3.16. Adobes colocados de canto en el Edificio A.

Fig. 3.17. Adobes colocados de canto y restos de dintel de caña brava al sur del recinto 5, Edificio D.

Fig. 3.18. Adosamientos de bloques de adobes tramado sin amarre.

Fig. 3.19. Dinteles angulares en el muro oeste de la cámara principal de la Tumba 2.

Elaboración del adobe

ELECCIÓN DE LA CANTERA

A la diversidad de formas y dimensiones de los adobes de la Huaca Cao Viejo se adiciona las diferencias en el tipo de tierra o cantera de procedencia de la materia prima. Sabemos que las canteras estuvieron en los lados norte y este del Complejo El Brujo, que por sus características se han diferenciado tres clases: a) cantera de tierra amarillenta ubicada en las cercanías del actual pueblo de Nazareno, a 4 km al sureste de El Brujo; b) cantera de tierra color grisáceo inmediatamente al este de la Huaca Cao Viejo; y c) cantera de tierra de color beige ubicada al noreste de El Brujo.

El material del sector de Nazareno fue usado para elaborar los adobes paralelepípedos utilizados para construir las estructuras de los edificios E y D, que son de buena factura, peso y resistencia. Los adobes plano-convexos del relleno del Edificio E se elaboraron combinando materiales de esta cantera y la del lado este de la Huaca Cao Viejo (tierra gris).

La cantera gris fue utilizada para la elaboración masiva de los adobes presentes en el relleno del Edificio C, entre los cuales hay adobes con mucho material orgánico, poco peso y mala resistencia; así como adobes muy arenosos de pésima resistencia y poco peso. Los

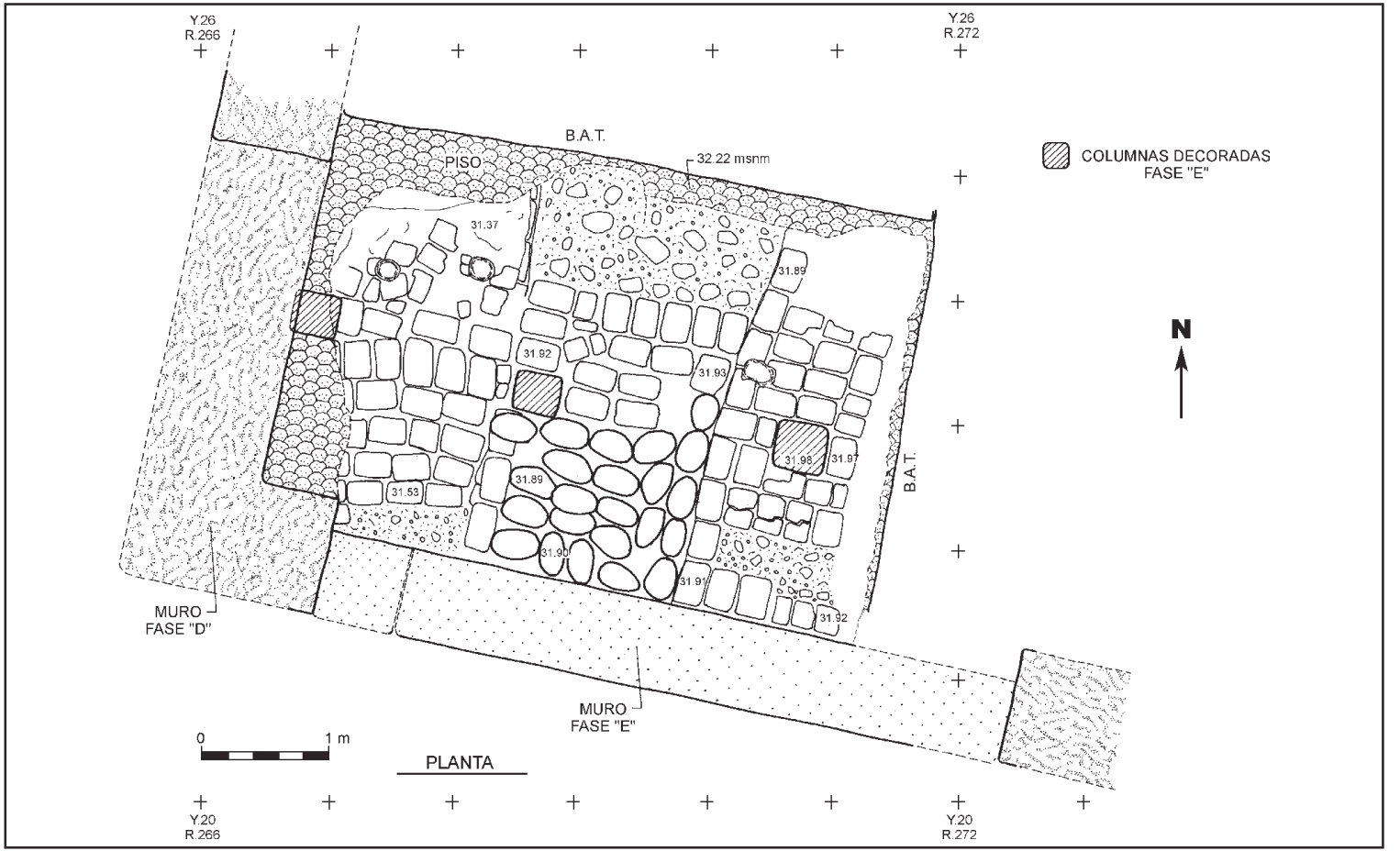


Fig. 3.20. Celdillas rellenas de adobes plano-convexos sellando columnas de adobes cuadrados.

adobes que tienen alto contenido de concreciones fueron hechos con material de la parte más profunda de la cantera gris, tienen buen peso pero poca resistencia. Muchas veces, estas clases de adobe están presentes en los BAT del Edificio C.

La cantera beige fue usada para hacer los adobes utilizados en las estructuras que formaron los muros y paramentos del Edificio C, como es el caso de los grandes adobes de 70 x 40 x 14/ 20 cm, los cuales no fueron de producción masiva debido a la dificultad en su traslado y manipulación. De esta cantera provienen también los adobes paralelepípedos altos de los edificios B y A, los cuales tienen muy buen peso y resistencia.

LAS GAVERAS

Frecuentemente se ha hecho referencia a la existencia de adobes con improntas de gavera de caña y gavera de tablilla. Nuestra experiencia en la Huaca Cao Viejo y anteriores observaciones de casos existentes en otros sitios, como el Castillo de Tomabal, el Castillo del Santa, Huaca Vichansao (Florencia de Mora) y las Huacas de Moche, nos ha permitido verificar que incluso en los adobes de lados lisos existen improntas de las denominadas gavera de caña; asimismo, hubo otro tipo de gavera, conforme veremos más adelante.

En la Huaca Cao Viejo existen adobes con improntas de la gavera de caña particularmente en los edificios E y D, pero son menos evidentes en los edificios más tempranos F y G, así como en los edificios C, B y A, en donde las caras son más lisas y las improntas no son tan claras. Sin embargo, se puede observar una impronta vertical, perpendicular a la longitud de la gavera en la mayoría de los adobes. Discrepamos con Reindel (1993: 427) cuando menciona en su clasificación a los adobes con improntas alisadas, suponiendo que después de hacer el desmolde se borraban las huellas de las gaveras, lo cual funcionalmente es incorrecto, porque las improntas se borran precisamente al momento de efectuar el desmolde.

El análisis morfológico de los adobes revela que hay muchas variaciones en la dimensión y diámetro de los elementos de las gaveras. Es evidente, asimismo, que muchos de ellos fueron producidos utilizando gaveras de caña guayaquil chancada, que puede corresponder a lo que se denomina “tablilla”. El caso que estamos analizando muy probablemente se debe atribuir a una gavera hecha con carricillo, planta que abunda en el entorno natural de El Brujo, cuyos tallos hemos usado en forma experimental, teniendo en cuenta que en los ejemplares arqueológicos la impronta de los tallos es muy angosta para que se trate de caña brava, lo cual no significa negar que en otros sitios esta planta haya sido utilizada como molde. Finalmente, se menciona el caso excepcional de un adobe con improntas de caña brava o carricillo chancado, pero dispuesto en forma vertical, lo cual supone que la gavera debió haber sido reforzada en el lado exterior.

En cuanto a los tipos de gavera, podemos clasificarlos en dos: gaveras rectangulares y gaveras circulares. Las gaveras rectangulares pueden ser: a) de carricillo o caña brava con refuerzo vertical partido al interior; b) de carricillo o caña brava con refuerzo vertical al exterior; c) de carricillo o caña brava con refuerzo vertical entero al interior en el centro de los lados; d) de carricillo chancado dispuesto en forma vertical con refuerzo horizontal al exterior; y e) de

Fig. 3.21. Molde experimental de carricillo.

caña guayaquil chancada dispuesta verticalmente y con refuerzo exterior. En cuanto a las gaveras circulares, son de caña guayaquil chancada.

EXPERIMENTACIÓN

Esta sección corresponde a un caso de gaveras rectangulares de carricillo con refuerzo vertical partido en el interior.

Armado de la gavera

El corte del carricillo se hizo de acuerdo a las dimensiones de un adobe con impronta procedente del relleno que cubrió al Edificio E. El adobe tenía un máximo de 9 improntas laterales en cada cara, y 4 improntas verticales los ángulos de la gavera, faltando las improntas

verticales de las otras caras hasta completar un número de 8, por lo cual pensamos que los carricillos dispuestos verticalmente fueron colocados en el lado exterior, de ahí que sólo quede la impronta del amarre. La caña vertical fue partida por la mitad en algunos casos y en otros se la usó entera, pues la impronta vertical es más profunda en algunas caras del adobe mochica. También existe una caña o madera vertical al centro de los lados de mayor longitud, a manera de refuerzo.

En esta oportunidad nuestra gavera fue de 32 x 20 x 10 cm de altura, y cortamos los carricillos empezando por los que forman el largo y después por los que forman el ancho de la gavera. A los primeros se les dio 2 cm adicionales por lado y los otros fueron cortados unos más largos que otros con la finalidad de facilitar el engranaje. Luego se armó los 4 paneles por separado, para después unirlos atando 3 de los ángulos y dejando uno libre para poder abrirlo a voluntad. Lo importante de lograr el engranaje de los carricillos se debe a que en nuestro ejemplar las improntas son continuas horizontalmente en los cuatro lados (Figs. 3.21 y 3.22).

Preparación del barro

El barro no fue muy batido y sólo usamos la tierra que salió de las excavaciones, lo cual dio excelentes resultados pues el adobe no tuvo ninguna rajadura. Previamente habíamos observado que los mochicas no batieron bien el barro de los adobes de la Huaca Cao Viejo, siendo probable que usaran directamente el material sacado de la cantera, el cual debió ser muy húmedo debido a lo pantanoso del terreno.

Sin embargo, posteriormente preparamos el barro bien batido hasta lograr una masa que no se pegara en las manos y en la palana, a fin de colocarlo con facilidad en el molde humedecido con agua y rociado con arena fina, característica que hemos observado en los adobes de los edificios A y B.

Desmolde

En este caso se ha practicado dos modalidades. Primero, abriendo el lado suelto y retirando la gavera lateralmente, lo cual dio como resultado un adobe con improntas notorias en los cuatro lados. Es evidente que en el caso de los adobes arqueológicos con similares características se practicara esta modalidad de desmolde.

Segundo, jalando la misma gavera hacia arriba, para lo cual se amarró previamente el lado suelto, comprobándose que las cañas inferiores (de la base) sirvieron de rastra y borraron todas las improntas, quedando solamente las superiores. Es evidente en la elaboración de los adobes, en vez de usar agua para evitar que el barro se pegue en la gavera, los mochicas emplearon arena fina (probablemente de río), la cual ingresa en las ranuras junto con el barro de manera que no dejaba improntas en la cara de los adobes. Esta técnica aún se sigue usando en la elaboración de los ladrillos, a pesar del tiempo transcurrido hasta el presente.

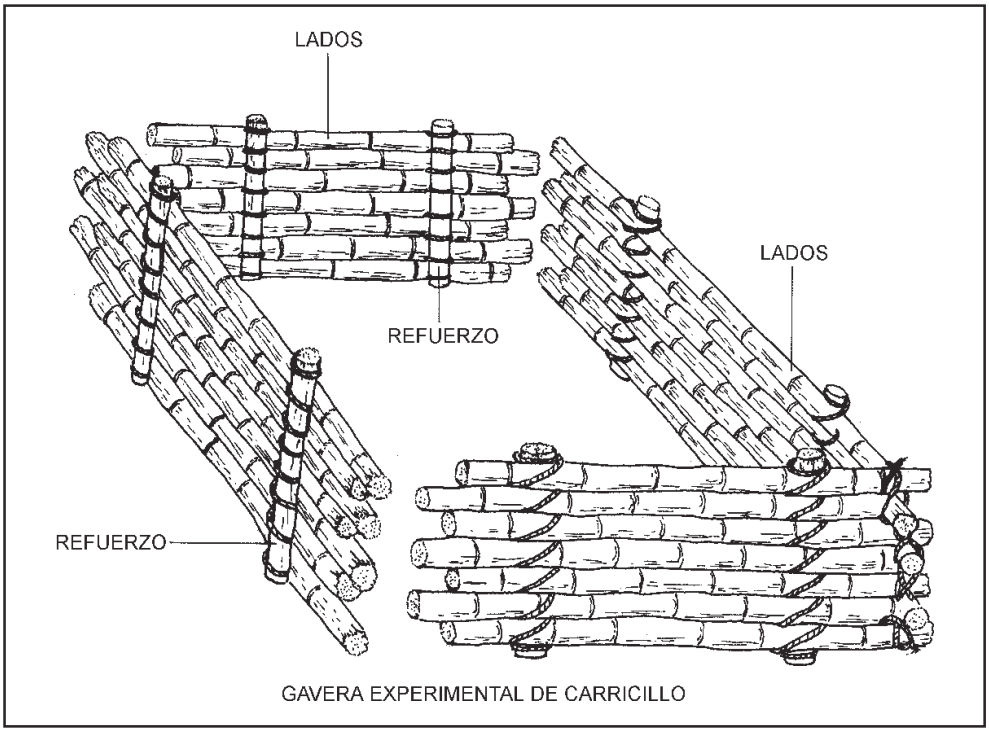


Fig. 3.22. Gavera experimental en carricillo.

DE LA CONSTRUCCIÓN

Elección del terreno

A los criterios de orden ceremonial para ubicar un edificio de función religiosa con –por lo menos– siete edificaciones (A a G) recurrentes en el mismo espacio, la elección del sector que ocupa la Huaca Cao Viejo es la cima de la terraza natural de El Brujo, la cual garantizó el aislamiento de la edificación respecto al nivel de la napa freática. Actualmente se halla cerca de los campos de cultivo, pero a juzgar por los restos de moluscos de agua dulce (*Helisoma trivolvis* y *Helisoma peruvianus*) identificados en la masa de los adobes, se infiere que en la época mochica el entorno inmediato debió ser de carácter pantanoso, con fuentes de agua, pequeños riachuelos y flora asociada donde quienes rigieron la vida y el culto pudieron visualizar la biología de la fauna propia de este ecosistema y aprehender su valor simbólico para incorporarla posteriormente a los muros de este edificio. Además, como hemos expuesto, en el sector del lado este colindante con el complejo estuvieron localizadas las canteras de materia prima para los adobes.

Posteriormente el terreno fue adecuado para atender el requerimiento de espacio del edificio. Pese a que es difícil definir con amplitud la morfología de esta superficie, la

investigación arqueológica preliminar de la plaza ceremonial de la Huaca Cao Viejo permitió registrar la adecuación del suelo natural para hacer unos pasajes angostos con rampa y foso. El foso asociado a la parte inferior de la rampa fue adecuado hasta lograr una planta semicircular sin enlucido. También el terreno natural compacto fue trabajado hasta lograr superficies horizontales y en pendiente, las cuales fueron enlucidas posteriormente.

Cimentación

Hasta el momento no se han identificado los cimientos de los edificios tempranos. Al parecer después de nivelar el terreno se construyó directamente sobre éste y posteriormente se elaboró el piso. Como la estructura es escalonada no fue necesario hacer un cimiento de gran profundidad. En la parte baja de la fachada oeste del Edificio A se ha encontrado la cimentación de adobe que mide 44 cm de profundidad, pues la estructura propiamente dicha se inicia desde los 16,34 msnm y el piso está a 16,78 msnm; falta hacer más investigaciones para poder definir cómo empieza la construcción de los edificios más tempranos.

Construcción maciza

Todos los edificios de la Huaca Cao Viejo tienen la apariencia de ser macizos, por el gran volumen que presentan; pero en sí están conformados por unidades menores: en bloque, en cámara y en capas.

CONSTRUCCIÓN EN BLOQUES

Técnica de construcción que hasta donde sabemos existe a partir de la construcción del sello del Edificio E realizado por los constructores del Edificio D. Se trata de unidades sólidas de forma prismática y base cuadrada o rectangular, formadas por hiladas de adobes paralelepípedos tramados en forma alterna de soga y cabeza o tizón, los cuales están unidos en los lechos por un mortero que tiene la misma composición de los adobes por lo cual planteamos que el barro fue sacado de la misma cantera y colocado por puñados sobre los adobes, de manera no uniforme, pero no existe en las llagas las cuales siempre quedaban vacías.

En el Edificio C hemos registrado bloques donde sólo se colocó tierra seca, y éstos tienen distintas dimensiones. Por ejemplo, uno de los bloques tiene 4,30 m de largo, un ancho en su base de 1,10 m y en la parte superior de 70 cm, alcanzando una altura de 5,20 m, destacando la diferencia las dimensiones de la base y la parte superior. En todos los bloques registrados hemos observado que no existe aplome y siempre son trapezoidales. Examinando tres bloques contiguos observamos que primero se hacían dos bloques paralelos con un espacio libre al centro y después se construía el tercero al centro, pero que al contrario de los otros, el ancho

Fig. 3.23. Relleno de adobes desordenados entre dos bloques de adobes tramado.

de la parte superior era mayor que la inferior. También encontramos bloques delgados paralelos, como dos que han sido registrados en la Tumba 2 de la plataforma superior, los cuales tienen 4,45 m de largo x 0,63 m de ancho y 5,61 m de altura (Fig. 3.14).

Cuando se construían dos bloques paralelos con un espacio al centro para un tercero, éstos quedaban muy juntos impidiendo que el operario pudiera asentar bien los adobes del último bloque, los cuales quedaban en forma muy desordenada (Fig. 3.23). También hemos registrado bloques muy bien ejecutados y hechos con adobes de excelente calidad, ordenados tomando como referencia líneas trazadas en el piso de la plaza del Edificio B; en cambio hay otros muy mal asentados y con adobes de mala calidad, lo cual interpretamos como un indicador de la existencia de diferentes grupos de operarios en la construcción de los bloques de adobe tramado.

En el Edificio A hemos registrado el volumen más importante de bloques de adobe tramados en la plaza ceremonial, lo cual permitió elevar el piso hasta en 2,70 m sobre el nivel del piso del Edificio B. En este caso, los bloques tienen generalmente adobes con marcas diversas, advirtiéndose la tendencia a agrupar los que tenían con marcas similares en el contexto de una determinada capa. Los adobes van tramados en forma alterna de soga y a tizón y muchas veces de canto; los bloques tienen dimensiones variadas pero han sido mejor elaborados, observándose que en el lecho se ha empleado barro o simplemente tierra seca.

Fig. 3.24. Celdilla de relleno constructivo cubiertas con adobes plano-convexos en la plaza ceremonial, Edificio D.

CONSTRUCCIÓN EN CÁMARA

En primer lugar se construyó un espacio cerrado con cuatro bloques, el mismo que fue rellenado con tierra. Frecuentemente el relleno contiene tiestos, textiles, huesos humanos; en otros casos el relleno se compone de tierra y basura que contiene huesos de camélidos y peces, textiles, elementos vegetales y moluscos. Las cámaras han sido registradas en el Edificio A y en el Edificio C, por lo general sobre un relleno de bloques de adobe tramado. Una variante es la que ha sido registrada en el relleno del Edificio D que cubre las estructuras del Edificio E, donde el relleno está formado por adobes plano-convexos colocados sin mortero ni amarre entre ellos (Figs. 3.25 y 3.26).

CONSTRUCCIÓN EN CAPAS

Se registra en el relleno del Edificio C, donde hay varios sectores que presentan un primer nivel de bloques de adobe tramado y sobre éste una capa de tierra suelta o de barro, que da como resultado una superficie lisa que sólo es un nivel de construcción. Sobre éste se coloca una o más capas de adobe que son cubiertos por una capa de tierra suelta, encima de la cual se elabora el piso (Fig. 3.25).

Fig. 3.25. Perfil estratigráfico mostrando la secuencia de pisos y rellenos constructivos.

Desmontaje

Es la remoción parcial de las estructuras de un edificio determinado para colocar el relleno que va a soportar estructuralmente al nuevo edificio. Esto se observa en toda la secuencia arquitectónica. Por ejemplo, los muros decorados del patio ceremonial del Edificio D fueron desmontados parcialmente afectando la parte superior que soportaba la pintura mural existente sobre los relieves policromos. El recinto del sector sureste del patio también fue desmontado, incluyendo parte del vano del muro norte, para ampliar el ingreso de materiales destinados al relleno de este espacio arquitectónico. Es importante mencionar que en este relleno se han registrado adobes con enlucido pintado o relieves policromos. También fueron desmontados los muros de los recintos del sector exterior oeste del patio ceremonial. En el caso del recinto 5 (sector suroeste), sólo queda en pie parte de un tabique y sólo la parte inferior de las columnas de sección cuadrangular. Las columnas fueron desmontadas para evitar una elevación excesiva del nivel del piso, como sucedió al interior del patio ceremonial.

Las estructuras del frontis norte del Edificio C también fueron desmontadas, quedando expuestos parte de los bloques de adobe tramado, al ser destruida la mayor parte de las superficies verticales enlucidas y pintadas. A veces la remoción de los adobes llega hasta los paramentos pintados del Edificio D, que fueron acondicionados para iniciar la construcción del Edificio B, lo cual también es visible en la esquina suroeste del edificio. Asimismo, en el frontis

oeste hemos observado que para levantar las estructuras del Edificio A también fueron desmontadas las estructuras del Edificio B.

Se debe mencionar que en los edificios C, D y E es evidente que el retiro de los adobes tramados daba lugar a un espacio que posteriormente se rellenaba con basura. Esto permitía contar con adobes reutilizados en la elaboración de nuevas estructuras.

Acabados

Todas las estructuras con superficies verticales expuestas presentan como acabados pintura mural y relieves policromos. Primero se aplicaba una capa de barro arcilloso (pañeteado); después se añadía una capa delgada de tierra con arena a modo de enlucido, y finalmente el color monocromo o policromo a las superficies lisas y a las que tuvieron relieves. En el caso de los relieves de las paredes exteriores norte (Tema Complejo 1) y oeste (Escena de combate) del recinto ceremonial (RE1) del Edificio A, y norte del recinto ubicado al sureste del patio ceremonial en la plataforma superior del Edificio D, se observa que inicialmente se aplicó pintura blanca y sobre ello se hizo la incisión del diseño, luego el tallado y posteriormente se puso una capa de barro, concluyéndose con la aplicación del color.

Para la ejecución de la pintura mural y los relieves previamente se realizaban los diseños incisos en el enlucido para lograr el volumen necesario, después se colocó una capa de barro arenoso y finalmente el color (Franco et al. 1994). Tanto para las superficies lisas como para los relieves, el color se aplicó mediante la técnica de pintura al temple. Las superficies horizontales también tuvieron un acabado especial; por ejemplo los pisos de los edificios C y D fueron pintados de color blanco con la misma técnica que las superficies verticales, conforme se registró en el piso de la plaza ceremonial, en el piso de la terraza de la "Escena de sacrificio" del Edificio C y en los pisos de los patios ceremoniales de ambas fases.

Reparaciones

Se observan en las estructuras, los relieves, pinturas murales, enlucidos y pisos en la mayoría de edificios. Dentro de los relieves, en el panel con la "Escena de sacrificio" del frontis norte del Edificio C se elaboraron nuevos relieves. En el panel con los "Personajes asidos de la mano" u "Oficiantes" del frontis norte, se registra que en un principio el volumen fue menor y que después se añadió una capa de mortero y otra de color. Igual sucede en el panel de la "Escena de combate" del muro oeste del Recinto Ceremonial del Edificio A, y con el panel con relieves policromos de peces (life) en el muro oeste del patio ceremonial del Edificio D, donde en las franjas oblicuas que definen los espacios con los relieves se puso otro color. Asimismo, en el ángulo suroeste de este patio se resanó una grieta con mortero dándole un mal acabado.

Sin embargo, es en los pisos donde se ha encontrado las mayores evidencias de reparaciones, en especial en los edificios C, D y E. En los pisos desgastados por el uso o

Fig. 3.26. Perfil que muestra las sucesivas reparaciones de los pisos. Corredor que une el frontis principal con la plataforma superior.

afectados por hundimientos que ocurren debido al asentamiento de los rellenos, se colocó capas delgadas de barro. En el piso del patio ceremonial del Edificio C, ocurrió un asentamiento que obligó a hacer otro piso para nivelar la diferencia. Finalmente, el color de los pisos ha sido repintado varias veces como sucede con las sucesivas capas existentes sobre las superficies del corredor de trayectoria norte-sur que une el patio ceremonial con el frontis norte del Edificio C (Fig. 3.26). De igual manera, se repintó el piso sobre el cual están los pies de los personajes de frente registrados en este mismo edificio. Esto indicaría que con ocasión de las ceremonias los edificios eran remozados, repintando las superficies verticales y horizontales.

Problemas estructurales

Por ser los adobes de materiales procedentes de diferente cantera, y debido a su diferente técnica de elaboración y asentado en las estructuras, se han originado problemas estructurales acentuados por las lluvias y movimientos sísmicos, lo cual se registra en los diferentes edificios. Como se conoce poco los edificios F y G, nuestro análisis se hizo a partir del Edificio E, que aparentemente tiene sus estructuras sobre rellenos no compactos. Por eso una de las columnas del patio ceremonial ha sufrido un desfase hacia el sur, provocando una inclinación de 10 cm con relación a la vertical. Por esta misma causa, el muro decorado sur también se asentó, sufriendo agrietamientos y craquelamiento de los enlucidos policromados.

También existen en la plataforma superior pisos que presentan depresiones a causa del relleno suelto subyacente. Los paramentos tienen agrietamientos que parecen deberse a un movimiento sísmico. Las estructuras del Edificio C son las que más sufrieron por la mala resistencia de los adobes y la construcción de cámaras de rellenos. Al producirse un evento de El Niño, el agua percoló entre los adobes, causando asentamientos de las estructuras y produciendo inclusive el colapso de éstas, como sucede en el ángulo noreste del patio ceremonial, donde las hiladas de adobes de los BAT se hallan inclinadas con relación a la vertical, e incluso las cañas que sirvieron de amarre se han asentado. Por eso, para hacer el Edificio B se hizo un gran desmontamiento de la arquitectura hasta alcanzar las estructuras del Edificio D. El Edificio A sí tuvo problemas estructurales, pero después de su abandono, lo que hemos podido verificar con el asentamiento al oeste del Recinto 1 en la plaza ceremonial y el colapso del muro norte del patio superior.

MATERIALES CONSTRUCTIVOS Y CRONOLOGÍA

Superposición de elementos arquitectónicos

La superposición de edificios incluye la superposición de elementos arquitectónicos en los distintos sectores de la Huaca Cao Viejo. Por ejemplo las plazas, recintos, corredores, patios, etc., aún cuando mantienen su ubicación a través del tiempo, presentan cambios de dimensiones como sucede con las plazas de los edificios B y C que son más reducidas en área, mientras que la plaza del Edificio A se amplía hacia el este alcanzando un ancho de 75 m. En este mismo sector se observa la superposición de las estructuras con rampa en las plazas de los edificios tempranos. De igual manera se da la superposición de los recintos del sector sureste de la plaza ceremonial de los edificios B y A.

En la parte superior noreste del frontis principal se registra la superposición de unos recintos correspondientes a los edificios G y F, este último (PMP1) con pintura mural. En el sector superior noroeste de este mismo sector se superponen en una misma área tres corredores que permitieron el acceso desde el frontis norte a la plataforma principal de los edificios E y D y al patio ceremonial del Edificio C. Los dos primeros corredores tienen rampas, pero el tercero es horizontal y más amplio que los anteriores. En este mismo sector se observa el emplazamiento más al oeste de los corredores que corresponden a los edificios B y A. Estos últimos son más amplios que los tres corredores tempranos ya mencionados. Finalmente, en el extremo sur de los corredores ya mencionados se registra la superposición de las rampas de acceso (oeste-este) hacia la plataforma principal de los edificios A, B y C. Las rampas de los edificios más tempranos que éstos no han sido localizadas, aparentemente por haber sido desmontadas parcialmente o cubiertas por las más tardías.

Al sur y suroeste de la plataforma principal se superponen los patios ceremoniales de la plataforma superior, con muros perimétricos exornados con relieves policromos y pintura mural, habiéndose identificado hasta el momento los patios que corresponden a los edificios E y D. Es muy probable que los patios de los tres últimos edificios ocuparan recurrentemente este mismo sector, y han sido afectados por la destrucción post abandono y el intemperismo.

En el lado oeste del patio ceremonial del Edificio D y ocupando el sector suroeste de la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, existen recintos nichados y con columnas, identificados hacia el exterior de los muros oeste y sur del patio ceremonial del Edificio D, siendo muy probable que también existieran hacia el lado este. Es probable que este patrón se haya dado en varios de los edificios. En las fachadas norte y oeste de la Huaca Cao Viejo se observa el adosamiento o superposición de las diferentes fachadas, pero se han perdido los niveles superiores de los más tardíos. En la fachada oeste se observa la misma técnica del adosamiento de fachadas con plataformas superpuestas, de las cuales la más completa corresponde al Edificio D, pues las otras han sido destruidas.

Se advierte que en cuanto a la superposición de las técnicas constructivas no hay mayores variaciones en el asentado de los adobes y en la construcción de los bloques de adobe tramado, mas sí en el tipo de relleno. Por ejemplo, en los rellenos que corresponden al Edificio D se hace mediante los bloques de adobe tramados y las cámaras constructivas rellenadas con adobes plano-convexos. Sin embargo, los adobes asentados de canto expresan una técnica diagnóstica de los dos últimos edificios (A y B) y de la arquitectura mochica en el valle de Chicama, pero en los edificios anteriores es de uso muy eventual para solucionar el llenado de espacios libres al interior de las estructuras o en las esquinas de los bloques de adobe tramado.

Superposición de la técnica decorativa

Se registra también la superposición en la técnica de elaborar la decoración. En el muro este de un recinto del Edificio F localizado en el sector noreste y superior de la fachada principal se registran evidencias de pintura mural policroma (PMP1), ordenada en un patrón ajedrezado con escaques cuadrangulares (Franco et al. 1996: 12) representando la cabeza de un ser con colmillos y ojos exorbitantes, rematado en apéndices alrededor del cuerpo. En el Edificio E existe pintura mural policroma en los paramentos internos del muro perimétrico del patio ceremonial localizado en la plataforma superior; pero los motivos ocupan paneles diagonales y representan, entre otros elementos, peces estilizados. Las columnas del patio también presentan pintura mural.

En el patio del Edificio D, además de la pintura mural policroma, existen relieves policromos, según se ha registrado en el muro oeste. Éstos y los del muro sur ocupan paneles diagonales, advirtiéndose mayor policromía que en el patio ceremonial del Edificio E. En la parte superior noreste de la fachada principal del Edificio D hay pintura mural policroma dispuesta en pequeñas cuadrículas (PMP2) que representan cabezas de peces.

Lamentablemente se ha perdido parte de la arquitectura de la parte superior de la fachada norte del Edificio C. Sin embargo, en los niveles inferiores existen cuatro paramentos con relieves policromos, los cuales han sido descritos por Franco y colaboradores (en este volumen).

Mientras que el Edificio B no ha tenido pintura mural policroma ni relieves, el Edificio A fue profusamente exornado con relieves policromos y pintura mural, incluyendo el tratamiento policromo de las cubiertas, hecho que ya ha sido abordado en publicaciones anteriores.

CRONOLOGÍA RELATIVA DE LOS EDIFICIOS

Como resultado del análisis de la superposición de los elementos y técnicas constructivas se han diferenciado siete edificios, a los cuales, según se ha expuesto, les han sido asignadas letras correlativas empezando por el más tardío (Franco et al. 1996: 50).

El Edificio A tiene adobes muy bien elaborados con materia prima seleccionada que aparentemente procede de la misma cantera. Persiste el moldeado con gavera de carricillo o caña brava, pero la altura de los adobes es significativa respecto al ancho. La técnica de albañilería está en hiladas alternas de soga-tizón y también de canto; sus cuatro fachadas fueron escalonadas, de las cuales la fachada norte o principal fue profusamente exornada, como sucede en el caso de la Huaca de la Luna, y lo mismo sucedió en la plataforma superior. La cerámica asociada a este edificio corresponde a Mochica IV (ver Franco et al. en este volumen).

El Edificio B no fue concluido, pero los adobes altos bien elaborados y las técnicas constructivas son similares a las del Edificio A. El Edificio C se caracteriza por el empleo de los grandes adobes que miden 69 cm de largo x 39 cm de ancho x l5 cm de alto, identificados en la estructura soporte del paramento con peces o serpientes estilizados, que corresponde a la cuarta terraza del frontis principal de este edificio. También presenta grandes bloques de adobe tramados, con materiales de muy mala calidad y los pisos pintados de blanco, como elemento diagnóstico en varios sectores del frontis principal. La Tumba 1a, excavada en el relleno del sector oeste de la plataforma superior, contiene cerámica Mochica II/III y III, que consideramos estuvo temporalmente asociada a este edificio, quedando por definir la correlación de la Tumba 1b, que en época posterior utiliza recurrentemente la cámara antes mencionada, y contiene en sus hornacinas cerámica Mochica IV (Franco et al. 1999).

El Edificio D fue construido con adobes paralelepípedos colocados sobre un relleno mixto de adobes paralelepípedos y plano convexos en diversos sectores (plaza ceremonial y plataforma superior). La cerámica asociada a un entierro coetáneo a la primera remodelación del piso del patio ceremonial es Mochica I, y otros ejemplares con una forma atípica de gollete. Los adobes plano-convexos son usados exclusivamente en el Edificio D.

El Edificio E presenta adobes elaborados con gavera de carricillo o de caña brava, con improntas muy marcadas, y sus paramentos están enlucidos totalmente con arcilla amarilla, como elemento diagnóstico. Los edificios F y G no muestran cambios significativos en los materiales y técnicas constructivas.

COMENTARIOS

Las investigaciones continuas (1990-1999) sobre los materiales y técnicas constructivas de la Huaca Cao Viejo, no sólo nos han permitido la identificación y descripción de éstos, sino que disponemos de elementos de contrastación para analizar los edificios mochicas del valle de Chicama y de la costa norte.

Pese a compartir características generales con otros edificios mochicas, es evidente que la Huaca Cao Viejo presenta en su estructuración interna rasgos particulares que incluyen formas especiales de materiales (adobes cuadrados, adobes plano-convexos) y técnicas constructivas (uso de incisiones sobre los pisos para ordenar los bloques de adobes tramados y el relleno de adobes tramados dispuestos en capas, adecuación del suelo natural, dinteles angulares) y decorativas (elaboración de relieves mediante el tallado o escisión de los muros); asimismo, la existencia de marcas *sui generis* en los adobes tardíos es otro rasgo particular. Esto es un reflejo de la persistencia de la tradición local, que permite particularizar estos rasgos como elementos diagnósticos de los edificios mochicas del valle de Chicama y, al mismo tiempo, destacar la variedad de materiales constructivos que utilizaron los mochicas en la construcción de los siete edificios que conforman la Huaca Cao Viejo, así como la eficiente organización laboral.

Definitivamente, el aporte de la arqueología experimental nos ha permitido precisar aspectos importantes de la tecnología de la fabricación de los adobes, no sólo en cuanto a la morfología de las gaveras sino a los resultados del uso de las mismas, particularmente al momento del desmolde, tradición que perduró hasta las fases finales de Moche.

La superposición de los elementos arquitectónicos y decorativos nos han permitido establecer una cronología relativa que es válida para otros edificios mochicas del valle de Chicama, pero al mismo tiempo demuestra que los cambios en la arquitectura no están aparejados con los cambios en el estilo de la cerámica (fases Mochica I-V), lo cual es corroborado por el trabajo de Franco y colaboradores (en este volumen), y que es riesgoso forzar una asociación entre ambos en tanto no se defina sobre la base de la estratigrafía y a una casuística más amplia derivada del estudio de sitios con arquitectura monumental.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a nuestros colegas Régulo Franco Jordán (Fundación Augusto N. Wiese), Segundo Vásquez Sánchez (Universidad Nacional de Trujillo) y al personal técnico y obrero que participa en el Programa Arqueológico Complejo El Brujo; y a los investigadores participantes al Coloquio por sus oportunas críticas y observaciones a nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ
1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 147-180. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1996 "Los descubrimientos arqueológicos en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 5: 82-94. Lima, Arkinka S.A.

1998a "Un cielorraso Moche polícromo". ***Medio de Construcción*** 144: 37-42. Lima, 1/2 de Construcción S.A.

1998b "Desentierro ritual de una tumba Moche: Huaca Cao Viejo". ***Revista Arqueológica Sián*** 6: 9-18. Trujillo.

1999 "Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". En: Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, Régulo Franco Jordán, César Gálvez Mora y Segundo Vásquez Sánchez, editores. ***Boletín del Programa Arqueológico 'El Brujo'*** 1: 5-29. Lima.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA, Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ y Antonio MURGA CRUZ

1999 "Reposición de un muro mochica con releves policromos, Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 43: 82-91. Lima, Arkinka S.A.

GÁLVEZ MORA, César y Juan CASTAÑEDA

1993 Elementos acerca de la secuencia de adobes en el valle de Chicama. Manuscrito en archivo. Sociedad de Estudios Prehistóricos Americanos, Trujillo.

HASTINGS, C. Mansfield y M. Edward MOSELEY

1975 "The adobes of Huaca del Sol and Huaca de la Luna". ***American Antiquity*** 40 (2): 196-203. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

KOLATA, Alan Louis

1980 "Chan Chan: crecimiento de una ciudad antigua". En: ***Chan Chan: metrópoli Chimú***, R. Ravines, editor, pp. 130-154. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas.

PÉREZ CALDERÓN, Ismael

1994 "Notas sobre la denominación y estructura de una huaca mochica en Florencia de Mora, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 222-250. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

RAVINES, Roger

1989 ***Arqueología práctica.*** Lima, Edit. Los Pinos EIRL

REINDEL, Markus

1993 "Baumaterialien, Konstruktionsstechniken und Bauformen der Monumentalen Lehmarchitektur an der Nordküste Perus". ***Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*** 13: 331-383. Mainz.

UCEDA C., Santiago, Ricardo MORALES G., José CANZIANI A. y María MONTOYA V.

1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

4 /

ARQUITECTURA RESIDENCIAL Y SUBSISTENCIA DE LOS HABITANTES DEL SITIO DE MOCHE: EVIDENCIA RECUPERADA POR EL PROYECTO CHAN CHAN - VALLE DE MOCHE

Shelia Pozorski
Thomas Pozorski

RESUMEN

En los años 70, los autores condujeron investigaciones en el sitio de Moche, como miembros del Proyecto Chan Chan - Valle de Moche. Parte de estas investigaciones incluyeron la excavación de una casa excepcionalmente bien preservada, la cual fue descubierta dentro de una amplia zona con arquitectura doméstica en la planicie que se extiende entre la Huaca del Sol y la Huaca de la Luna. Esta casa se caracterizaba por tener muros de más de 2 m de altura, varios nichos, compartimientos, camas hechas con adobe y áreas de almacenamiento. También se excavó un raro pavimento de círculos elaborados con adobes triangulares, el cual se localizaba al sur de la arquitectura residencial.

La otra área excavada estuvo en la parte superior de la sección noreste de la Huaca del Sol. Esta excavación consistió en un corte estratigráfico que dejó a la vista un basural de la

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 119-150. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

ocupación Moche. Los datos que se recuperaron indican que el sistema Moche de aprovisionamiento y procesamiento de recursos de flora y fauna fue eficiente y estuvo bien organizado.

INTRODUCCIÓN

Este artículo describe las excavaciones realizadas por los autores en el sitio de Moche (valle de Moche) durante la década del 70, cuando participamos en calidad de estudiantes en el Proyecto Chan Chan - Valle de Moche, así como cuando nos desempeñamos como codirectores del Programa Riego Antiguo.

Como se están ejecutando nuevos trabajos en este sitio (Uceda et al. 1994, 1997) y acerca de la cultura Moche en general (Hocquenghem 1987; Castillo 1989; Alva 1992, 1994; Alva y Donnan 1993; Campana 1994; Uceda y Mujica 1994; Bawden 1996), es importante que estos datos, que fueron obtenidos anteriormente, sean accesibles a los estudiosos involucrados con la cultura Moche.

Aquí describiremos los resultados de tres excavaciones distintas: 1) Las excavaciones estratigráficas realizadas en la Huaca del Sol en 1973, para obtener datos sobre la subsistencia Moche, como parte de una evaluación diacrónica de los sistemas de subsistencia en el valle de Moche; 2) El trabajo de campo realizado en 1972 en el área de arquitectura residencial localizada cerca al borde sur de la llanura que se extiende entre la Huaca del Sol y la Huaca de la Luna; y 3) Las excavaciones realizadas en 1979 para explorar unas estructuras similares a canales, ubicadas al sur de la Huaca del Sol, las cuales dejaron expuesto un raro pavimento formado por círculos de adobes o rosetas (Fig. 4.1).

SUBSISTENCIA MOCHE

El estudio de la subsistencia Moche formó parte de una investigación más amplia orientada a documentar cambios en la subsistencia y la dieta prehistórica en el valle de Moche (Pozorski 1976, 1979a, 1979b). Se excavaron basurales ricos en restos de flora y fauna en sitios grandes y pequeños, dentro de un esfuerzo orientado a obtener muestras de la mayoría de las principales culturas y periodos temporales de este valle. La muestra del periodo Intermedio Temprano proviene del sitio de Moche, específicamente de una zona con acumulación de basura ubicada en un área baja del lado oeste de la cima de la Huaca del Sol. Aunque pareciera inusual hallar basura en esta ubicación, el depósito fue profundo y claramente *in situ*. Se expusieron unos 280 cm de basura, el componente estratigráfico quedó claramente visible, y la cerámica recuperada documenta una secuencia que va desde Moche hasta Chimú Temprano (Pozorski 1976: 25, 48-50). Los sistemas de subsistencia y dieta documentada en Moche son tanto similares como diferentes al ser comparados con periodos más tempranos y más tardíos.

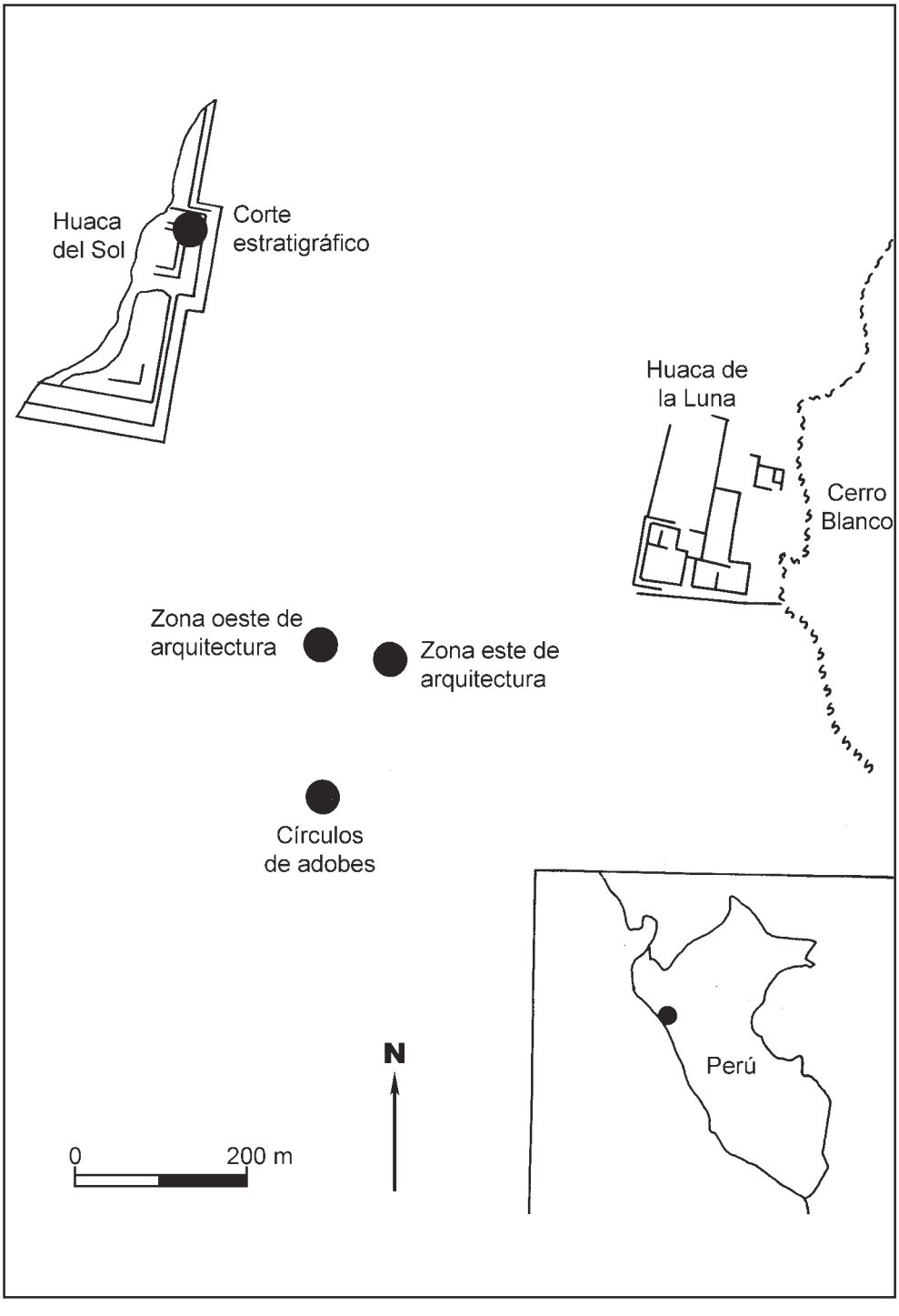


Fig. 4.1. Mapa del sitio de Moche, que presenta las ubicaciones de la excavación estratigráfica, las zonas este y oeste de arquitectura residencial y los círculos de adobes.

Recursos de Fauna

Los datos de fauna procedentes del sitio Moche indican que los mamíferos terrestres fueron la principal fuente de proteínas de la dieta (Cuadro 4.1). Esto representa la culminación de una tendencia que fue evidente, por primera vez, durante el periodo Inicial y el Horizonte Temprano en Caballo Muerto, donde los animales terrestres –venados y camélidos– devinieron más importantes aunque todavía aportaban menos proteínas que los recursos marinos (Pozorski 1976: 227-228; 1979a: 174, Tabla 1; 1983: 28-37). En el periodo Intermedio Temprano, más del 90% del volumen de la proteína animal provino de especies domesticadas de camélidos. El estiércol de camélido también fue muy abundante en la basura excavada (Pozorski 1976: 114-115). Estas especies pueden ser fehacientemente identificadas como llama (*Lama glama*) en los tiempos Moche, debido a que estos animales han sido representados frecuentemente en el arte realista de la cerámica moldeada y pintada. A menudo muestran cabestros y se les representa cargando sacos (Bawden 1996: 66, 131; Benson 1972: 91-92; Donnan 1976: 31, 94, 99; 1978: 40, 113, 115, 129; Horkheimer 1973: lámina que mira hacia la pág. 80; Shimada y Shimada 1985: 16).

La casi total dependencia de los habitantes de las huacas de Moche a la carne de llama, sumado a la abundancia de estiércol en la basura, sugiere que hubo una gran cantidad de estos animales en la vecindad del sitio. Sin embargo, los principales rebaños de los cuales procedieron los animales consumidos en Moche, pudieron haber sido mantenidos en áreas localizadas más al interior y a mayor altitud, ahí donde la tierra no podía ser cultivada y ofrecía con mayor facilidad abundante pastura. Es probable que estos rebaños fueran controlados por el Estado moche.

En las excavaciones de la Huaca del Sol se recuperó una gran cantidad de huesos de llama, lo cual ha permitido evaluar varios factores culturales relacionados a la economía y al procesamiento de la carne de llama. Esta evaluación se basa en los datos acerca de: la edad del animal, la frecuencia de huesos quemados, la frecuencia de los tipos de hueso, y las marcas producidas por el hombre en los huesos (Pozorski 1976: 113-118; 1979b).

Se hizo una evaluación parcial de la estructura de la edad de la población de llamas en base al criterio de la fusión (se detuvo el crecimiento) o no fusión (hubo crecimiento) de las epífisis de los huesos apropiados para el estudio. En base a la secuencia de la fusión epifisial se ha desarrollado una serie de etapas concernientes a la edad (Wing 1972). Cuando los datos de los huesos procedentes del sitio de Moche se evaluaron de acuerdo a las etapas progresivas de fusión, se determinó que los animales consumidos aquí generalmente fueron adultos muy jóvenes. Estos datos relativos a la edad indican que los animales consumidos proceden de rebaños criados principalmente para producir carne. Este escenario refleja el hecho que, después que los animales fueron seleccionados como ganado de casta, hubo una mayor eficiencia en la matanza de animales de carne, tan pronto éstos alcanzaron el tamaño de un adulto. En esta edad los animales ya no ganan un peso sustancial, pero consumen un forraje valioso (Pozorski 1976: 115-116; 1979b: 150).

La evidencia más directa de los métodos de procesamiento de animales procede de las marcas de corte y golpes realizados en los huesos recuperados durante la excavación. Estos

Especies	Número de niveles en que se encuentra	Número mínimo de individuos	Peso en gramos	Volumen de comida en cm^3	% de la dieta de carne
Moluscos					
Scutalus sp. (caracol terrestre)	12	59	40.0	118.0	+
Choromytilus chorus (choro)	8	1	7.5	+	+
Semimytilus algosus (choro)	10	7	10.0	6.5	+
Brachidontes purpuratus (choro)	8	47	15.0	23.5	+
Pinctada mazatlanica (ostra de perla)	1	1	+	-	-
Argopecten purpuratum (concha de abanico)	2	1	2.5	-	-
Protothaca thaca (almeja)	5	1	5.0	10.0	+
Eurhomalea rufa (almeja)	3	1	5.0	+	+
Mesodesma donacium (macha)	11	15	37.5	45.0	+
Donax peruvianus (almeja)	14	4514	3460.0	2257.0	2.7
Semele corrugata (almeja)	2	1	2.5	30.0	+
Fissurella sp. (barquillo, lapa)	12	11	27.5	110.0	+
Tegula atra (caracol)	9	15	25.0	15.0	+
Turbo Níger (caracol)	12	40	55.0	40.0	+
Crepidula dilatata (pique)	1	1	+	+	+
Polinices cf. *Cora* (caracol)	3	4	+	2.0	+
Sinum cymba (caracol)	1	1	+	+	+
Thais chocolata (caracol)	12	46	52.5	32.0	+
Thais delessertiana (caracol)	8	22	32.5	33.0	+
Cantharus cf. *Inca* (caracol)	6	13	7.5	+	+
Nassarius gayi (caracol)	6	8	2.5	-	-
Olivella columellaris (caracol)	1	2	+	-	-
Prunum curtum (caracol)	1	1	+	-	-
Mitra orientalis (caracol)	1	1	+	+	+
Concholepas concholepas (chanque)	1	1	5.0	+	+
Chiton (2 especies) (barquillo)	10	3	30.0	30.0	+
Crustáceos					
Platyanthus orbignii (congrejo)	13	9	35.0	170.0	+
Balanus tintinnabulum (barquillo)	4	2	+	-	-
Peces					
Mustelus sp. (tollo)	2	1	+	88.0	+
Rhinobatos planiceps (guitarra)	1	1	+	12.5	+
Paralonchurus peruanus (roncador)	8	2	+	372.0	+
Sciaena deliciosa (lorna)	9	3	+	577.5	+
Mugil cephalus (lisa)	3	1	+	277.5	+
Pescados no identificado	8	-	+	+	+
Aves					
Pelicanus sp. (pelícano)	1	1	+	64.0	+
Aves no identificado	10	-	35.0	490.0	+
Mamíferos					
Roedores	8	12	+	-	-
Cavia porcellus (cuy)	8	11	10.0	483.0	+
Canis familiaris (perro)	6	1	+	136.0	+
Otaria byronia (lobo del mar)	4	1	27.5	2898.0	3.5
LLama glama (llama)	13	5	1647.5	56644.0	68.1
Mamífero no identificado	13	-	430.0	18275.0	22.0
Valores menos que 1%					3.7
Total				83189.5	100.0

Cuadro 4.1. Restos de la fauna de la Huaca del Sol.

datos, junto con las frecuencias de tipos de hueso, pueden ser usados para reconstruir los procedimientos estandarizados que tuvieron lugar desde el momento en que la llama fue sacrificada hasta su utilización. Después que se retiró el cuero el animal fue desarticulado, usualmente cortando las articulaciones. Probablemente, gran parte de las pequeñas unidades

fueron cocinadas junto con los huesos; sin embargo, la carne fue cortada de las unidades esqueletales más grandes, para reducirla a porciones manejables. Por último, los huesos grandes fueron quebrados para extraer la médula. Al evaluar la frecuencia de huesos quemados según tipos específicos de hueso y la sección del cuerpo del cual provenían, se determinó que la mayoría de huesos no estuvieron quemados. Esto puede estar relacionado con el cocimiento realizado en contenedores. Las mayores frecuencias de quemado se encuentran en las costillas y las vértebras, lo cual sugiere que estas partes del cuerpo pueden haber sido asadas. Otros huesos, especialmente los metapodios, que son anchos y densos, fueron transformados en instrumentos (Pozorski 1976: 117-118, 1979b: 156-168).

El segundo mamífero domesticado que fue consumido por los pobladores de las huacas de Moche es el cuy (*Cavia porcellus*) (Cuadro 4.1; Pozorski 1976: 118-119; 1979a: 175). Probablemente estos animales fueron criados en el interior y alrededor de las casas, donde se les puede mantener con sobras. Aún cuando no son un elemento dietético importante, su frecuencia indica que los cuyes fueron una alternativa popular frente a la carne de llama. Los pequeños amontonamientos de huesos de perro identificados en los materiales Moche, indican otra fuente menor de proteína animal. Aún cuando no constituyeron una fuente de alimento, los roedores fueron inusualmente abundantes y tuvieron un impacto en la subsistencia Moche. Las partes internas de las semillas de muchas plantas cultivadas, en especial la calabaza, fueron consumidas por roedores (Cuadro 4.1; Pozorski 1976: 118-119).

En la basura se recuperaron cantidades importantes de caparazones de *Scutalus* (caracol terrestre). Probablemente éstos fueron recolectados de las rocas y arbustos existentes en las áreas de vegetación dispersa, para ser utilizados como alimento.

Los restos de lobo marino, pelícano (*Pelecanus sp.*), peces y moluscos marinos, reflejan el contínuo contacto con la zona costera (Cuadro 4.1). Sin embargo, a diferencia de la situación de los sitios más tempranos, estos animales constituyeron una fuente alimenticia de mínima importancia, y proporcionaron menos del 5% del total de la proteína animal. Las especies de moluscos explotadas en el periodo Intermedio Temprano ya no fueron los tipos que proporcionaban una cantidad de carne significativa. La mayor parte de proteína provino de sólo una especie, la pequeña *Donax peruvianus*, una concha de la zona de orilla. Las otras especies que se encuentran en menor cantidad son, predominantemente, de los tipos de playa rocosa, lo cual, al parecer, indica que los moluscos consumidos en Moche fueron recolectados de la margen sur del río, en dirección a la punta rocosa de Salaverry, donde estas especies son comunes (Pozorski 1976: 119-120; 1979a: Tabla 1).

Recursos de flora

En el interín existente entre el periodo Inicial y la ocupación de las Huacas de Moche, siglos más tarde, hubo un pequeño cambio en el inventario total de las especies de plantas cultivadas que se utilizaron en el valle de Moche (Cuadro 4.2). En vez de ello, los cambios ocurrieron en las frecuencias de las especies, en particular de las plantas alimenticias, lo cual indica diferencias en el énfasis dietético (Pozorski 1976: 120-121).

Especies	Número de niveles en que se encuentra	Número de semillas	Peso en gramos	Volumen de comida en cm^3	% de la dieta vegetal
Plantas cultivadas					
Zea mays (maíz)	13	87 tusas	195.0	3756.5	33.6
Arachis hypogaea (maní)	5	4	15.0	22.0	+
Phaseolus vulgaris (frijol)	11	176 cáscaras	35.0	152.0	1.4
Gossypium arbadense (algodón)	10	45	42.5	-	-
Capsicum sp. (ají)	9	27 pedúnculos	+	540.0	4.8
Cucurbita sp. (calabaza)	12	894 pedúnculos	25.0	4000.0	35.8
Lagenaria siceraria (mate)	14	-	895.0	-	-
Persea americana (palta)	5	4	15.0	500.0	4.5
Inga feuillei (pacae)	4	-	2.5	+	+
Bunchosia armeniaca (cansaboca)	2	2	+	20.0	+
Psidium guajava (guayaba)	4	4	5.0	132.0	1.2
Lucuma obovata (lúcuma)	6	17	5.0	2062.5	18.4
Plantas silvestres					
Alga no identificada	5	-	+	-	-
Cenchrus echinatus	4	15	+	-	-
Panicum sp. (grama)	1	-	+	-	-
Gynerium sagittatum (caña brava)	14	-	895.0	-	-
Scirpus tatora (totora)	5	-	2.5	-	-
Prosopis chilensis (algarroba)	10	103	+	-	-
Especies mezclados con fibras	14	-	1182.5	-	-
Plantas no identificadas	11	-	2.5	-	-
Valores menos que 1%					0.3
Total				11185.0	100.0%

Cuadro 4.2. Restos de los materiales orgánicos recuperados de la Huaca del Sol.

Todas las especies cultivadas que se identificaron en los sitios más tempranos estuvieron presentes en Moche, incluyendo algodón, mate, calabaza, maní, frejol común y ají. Los árboles cultivados incluyen lúcuma, palta, pacae, cansaboca y guayaba. El maíz es la única especie que ha cambiado más entre la época de la cerámica temprana y la parte Moche del periodo Intermedio Temprano. La única muestra más antigua, procedente del sitio de Gramalote, consistió en dos mazorcas; mientras que la excavación en la Huaca del Sol proporcionó casi 200 mazorcas y fragmentos. El maíz sólo fue precedido por la calabaza, que fue la planta alimenticia más abundante en volumen. El fragmento de un metate procedente del basural sólo refleja esta importancia creciente del maíz (Pozorski 1976: 121).

	Largo en mm.				Ancho en mm.			
Sitio arqueológico	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango	Muestra	Media	Tamaño mediano	Rango
Padre Abán	9	11.2	11	10-13	9	6.2	6	5-7
Alto Salaverry	122	11.0	11	8-14	136	6.6	7	5-8
Gramalote	98	12.5	12	9-17	101	7.7	7	5-12
Moche	65	16.3	16	11-18	78	9.3	9	7-12
Galindo	177	13.4	14	11-18	173	7.7	8	6-9
Chimú Temprano	45	17.2	17	14-21	59	9.1	9	7-12
Chan Chan SIAR	19	15.6	15	12-19	21	8.1	8	7-11
Chan Chan Rivero	1	17.0	17	17	1	10.0	10	10
Caracoles	133	15.5	15	12-24	141	8.6	8	7-13
Choroval	547	14.6	15	9-21	609	8.3	8	5-13

Cuadro 4. 3. Tamaño de las semillas de *Curcurbita sp*.

	Largo en mm.				Ancho en mm.			
Sitio arqueológico	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango
Padre Abán	-	-	-	-	4	6.5	6	6-7
Alto Salaverry	47	15.6	15	12-18	75	7.1	7	5-9
Gramalote	9	16.1	16	15-18	10	7.4	7	7-8
Moche	107	16.4	16	14-20	115	8.0	8	6-12
Galindo	4	14.5	14	14-15	6	7.3	7	6-8
Chimú Temprano	50	16.1	16	13-21	31	8.3	8	7-11
Chan Chan SIAR	4	15.0	15	12-17	5	8.8	10	6-11
Caracoles	105	16.6	17	11-20	108	8.8	9	6-12
Choroval	253	17.5	18	10-21	256	9.8	10	6-14

Cuadro 4. 4. Tamaño de las semillas de *Lagenaria sp.*

	Largo en mm.				Ancho en mm.			
Sitio arqueológico	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango
Gramalote	1	55.0	55	55	1	15.0	15	15
Moche	35	54.1	52	30-116	35	15.0	14	9-24
	1 *	29.0	29	29	1 *	8.0	8	8
Galindo	6 *	27.2	25	24-32	6 *	9.3	9	5-16
Chimú Temprano	12	38.0	35	22-50	12	10.8	10	6-15
Chan Chan SIAR	18	42.3	36	27-72	18	12.4	14	7-18
Caracoles	42	47.6	43	27-89	42	11.6	11	5-18
	2 *	29.5	29	29-30	2 *	7.0	5	5-9
Choroval	216	53.7	53	17-104	216	13.1	13	4-20
	16 *	33.6	31	21-57	16 *	8.4	8	5-12

* muestras quemadas

Cuadro 4.5. Tamaño de las tusas enteras de *Zea mays.*

Las demás plantas cultivadas, que fueron importantes en las épocas más tempranas, mantuvieron su importancia durante el periodo Intermedio Temprano. La evaluación de la reconstrucción del aporte combinado y la frecuencia persistente de las especies de flora, revela que las plantas cultivadas como el algodón, el mate, la calabaza, el maní, el frejol y, en menor medida, el ají, fueron las especies dominantes. Dentro de las frutas, la lúcuma fue la más significativa en la dieta Moche (Pozorski 1976: 121).

Cuando se compararon las mediciones realizadas en el material florístico Moche con los datos de sitios más tempranos, se documentó un importante incremento de tamaño en algunas especies. El más dramático es el incremento de casi el 25% en el tamaño de la semilla de calabaza; pero el tamaño de la semilla del mate también muestra un ligero incremento (Cuadros 4.3 y 4.4). Todas las corontas de maíz procedentes de la basura Moche son bastante largas, y el número de hileras de los granos es también mayor y variado; por lo general es aún mayor que los ejemplares que proceden de los sitios del subsiguiente periodo Intermedio Tardío (Cuadros 4.5, 4.6 y 4.7).

Las plantas silvestres no parecen haber tenido gran importancia dentro de la dieta Moche, pero fueron usadas comúnmente como materiales constructivos. Entre éstas se incluye la caña, proveniente del área cercana al río Moche, y los tallos de la totora (Pozorski 1976: 122).

Observaciones

En base a los datos de subsistencia procedentes de la Huaca del Sol, es posible discutir tentativamente las tendencias existentes en la época Moche. Las fuentes de recursos eficientes utilizadas en los periodos anteriores, devinieron en sistemas de producción de alimentos eficientemente organizados. Con este incremento en la organización, la producción de alimento fue mayor y definitivamente más confiable.

El examen de las fuentes de proteína animal documentada en Moche revela un énfasis en la domesticación de la llama, a tal punto que las otras fuentes de carne fueron de menor importancia. Esto sugiere que este recurso estuvo siendo controlado y mantenido por el Estado moche para el abastecimiento de carne y, posiblemente, de fuerza de trabajo y lana. La estructura de la edad de los animales de carne y los patrones de las marcas de carnicería sugieren procedimientos estandarizados en este procesamiento, lo cual es otra posible característica de este control (Pozorski 1979b: 156-168). Este sistema de producción de carne tan organizado tierra adentro, produjo un grado de control y una fiabilidad en cuanto al abastecimiento de carne, lo cual no era posible para los grupos más tempranos localizados al interior, los cuales tuvieron que valerse de diversas fuentes de proteína.

Las cantidades en extremo pequeñas de los otros alimentos animales que fueron consumidos, probablemente son el resultado de la recolecta esporádica por parte de individuos o de pequeños grupos, y del riesgo en la atención de los animales. Quizás el creciente énfasis en la llama se correlaciona, en alguna medida, con el decremento de las poblaciones de moluscos, hecho documentado para el periodo Intermedio Temprano. Sin embargo, el consumo de cantidades

Diámetro en mm.				
Sitio arqueológico	Muestra	Tamaño promedio	Media	Rango
Gramalote	1	13.0	13	13
Moche	133 26 *	10.8 7.1	10 7	5-19 4-11
Galindo	2 336 *	7.5 7.2	7 7	7-8 3-12
Early Chimu	71 1 *	10.9 9.0	9 9	5-15 9
Chan Chan SIAR	85 102 *	8.6 6.7	8 7	4-15 4-10
Chan Chan Rivero	54 30 *	7.6 7.0	7 7	4-13 4-10
Caracoles	106 42 *	9.8 7.5	10 7	5-16 5-11
Choroval	362 378 *	11.4 7.9	11 8	4-20 4-13

* muestras quemadas

Cuadro 4.6. Tamaño de las tusas fragmentadas de *Zea mays.*

Porcentaje de Cada Número de las Hileras								
Sitio arqueológico	Muestra	4	6	8	10	12	14	16
Gramalote	2	0	0	0	100.0	0	0	0
Moche	189	0	0	20.6	39.7	27.0	12.2	0.5
Galindo	344	0	1.7	49.1	43.0	4.4	1.7	0
Chimú Temprano	81	0	0	11.1	62.9	19.8	6.2	0
Chan Chan SIAR	204	1.0	2.0	48.0	47.0	1.5	0.5	0
Chan Chan Rivero	84	0	0	44.0	46.4	8.3	1.2	0
Caracoles	195	0.5	0.5	45.1	51.3	2.6	0	0
Choroval	969	0.4	0.6	38.1	56.3	4.4	0.1	0

Cuadro 4.7. Número de las hileras de las tusas de *Zea mays.*

importantes de carne de camélido durante el periodo Inicial y el Horizonte Temprano, cuando aún existían los grandes moluscos en la bahía de Huanchaco, sugeriría que la declinación de la población de moluscos no fue el único factor involucrado. Con mayor probabilidad, la carne proveniente del interior fue adoptada rápidamente dentro del inventario de alimentos animales desde épocas muy tempranas y devino popular, aún con mayor rapidez, antes que los recursos marinos tradicionales fueran menos disponibles (Pozorski 1976: 123-124; 1979a: 175).

Hay varios rasgos en los datos de las especies de flora procedentes de la Huaca del Sol, que evidencian los esfuerzos por incrementar la producción agrícola. Los canales que corresponden a los tiempos Moche y que se extienden fuera de los límites de los cultivos modernos, indican que se incorporaron a la irrigación áreas nuevas y más extensas. Estas representan una inversión considerable, en particular de trabajo, y es probable que también fueran controladas al final por el Estado moche. El algodón, el mate, la calabaza, el maíz, el maní y los frejoles comunes surgieron como las principales plantas de cultivo, debido a que pudieron ser producidas en gran cantidad en los extensos campos irrigados. Las frutas fueron relativamente menos favorecidas en términos de la producción masiva y el almacenamiento, y tuvieron menos énfasis en los tiempos Moche con respecto a los periodos más tempranos. Todos los cultígenos dominantes, excepto la calabaza, pudieron ser reducidos con éxito a formas apropiadas para su almacenaje, facilitando así la acumulación del excedente de productos agrícolas. Finalmente, el incremento en el tamaño de las semillas de los cultígenos puede indicar una selección diferencial y/o un abastecimiento de agua más importante para los campos de cultivo. La selección artificial pudo haber servido para incrementar el tamaño y la productividad, y presumiblemente para seleccionar y concentrar nuevas cualidades positivas. La expresión final de todos estos factores combinados fue un sistema agrícola en extremo eficiente en cada etapa, empezando con la apertura de nuevas tierras para la irrigación, y probablemente sujeto al control estatal (Pozorski 1976: 124-125).

Las actividades de subsistencia en el periodo Intermedio Temprano estuvieron dominadas por los esfuerzos orientados al incremento sistemático de la producción. Cuando el sitio de Moche emergió como el centro de un estado poderoso, entonces se desarrolló un sistema de subsistencia compatible que liberó a la comunidad del interior de la dependencia de la costa. Un control similar de la producción agrícola aseguró para el Estado la atención de las necesidades dietéticas restantes. Además, al contrario del nivel de organización que implicó el control del Estado moche sobre los principales sistemas de producción, los datos de subsistencia provenientes de la Huaca del Sol también documentan un persistente factor humano. Los individuos o pequeños grupos estuvieron consumiendo todavía especies menores. Probablemente ellos cuidaron sus propios pacaes o guayabas en huertos asociados a las viviendas y viajaron a la zona costeña cercana para pescar y recolectar moluscos y algas (Pozorski 1976: 125-126).

ARQUITECTURA RESIDENCIAL

El Proyecto Chan Chan - Valle de Moche dedicó la temporada de campo del verano de 1972 a estudiar el sitio de Moche. Theresa Topic se ocupó de la investigación acerca del sitio

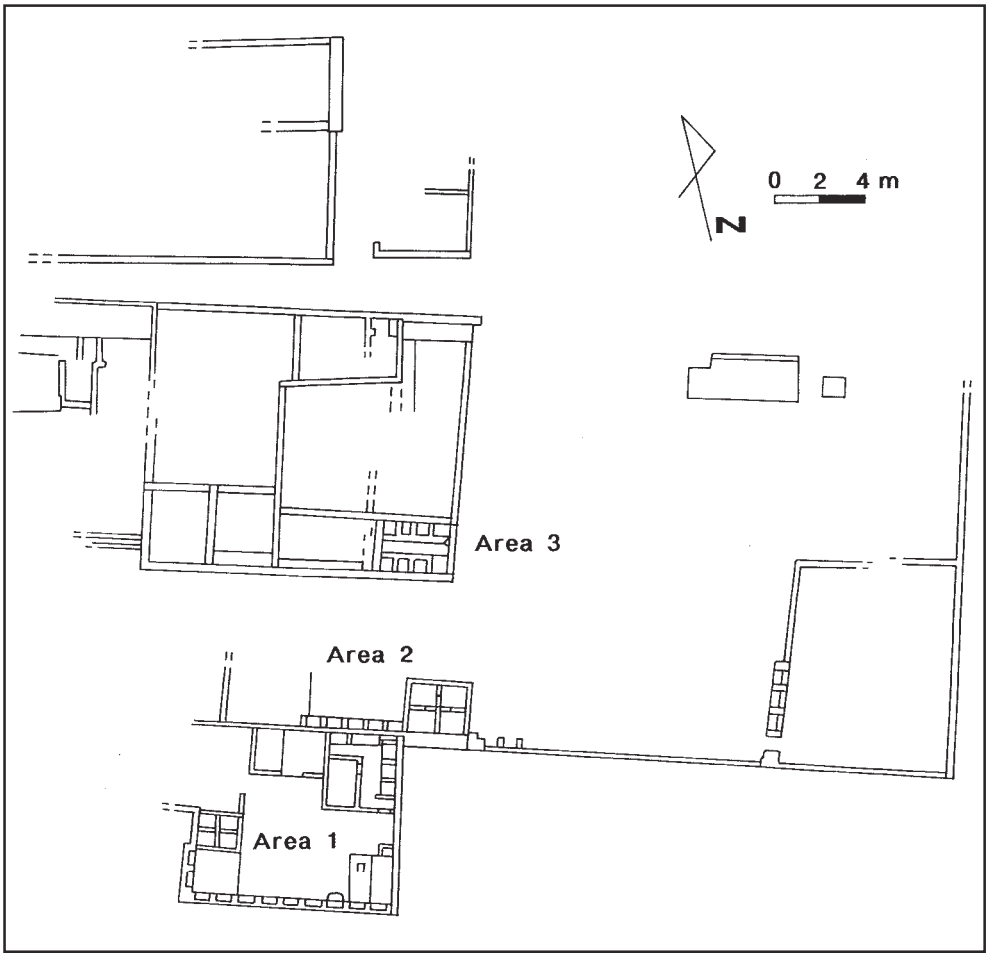


Fig. 4.2. Mapa de la zona oeste de arquitectura residencial, con la localización de las Áreas 1-3.

y de la cultura del mismo nombre para su tesis (Topic 1977 y 1982). Se realizaron excavaciones estratigráficas a gran escala cerca a la Huaca del Sol para establecer una secuencia cronológica del sitio; se descubrió y excavó el cementerio Chimú Temprano localizado entre las huacas, y se excavó un área de arquitectura residencial, que es parte de lo que hoy se conoce como un gran complejo urbano (Chapdelaine et al. 1997), como un esfuerzo orientado a determinar si el sitio de Moche fue una ciudad o un centro ceremonial (Figs. 4.1, 4.2). Shelia Pozorski, junto con Dennis Heskel, estudiante graduado de Harvard, supervisó gran parte de la excavación realizada dentro de esta arquitectura residencial, y fue responsable de la excavación y registro de tres de las áreas de arquitectura más compleja (Fig. 4.2) (Pozorski 1980). El Área 1 corresponde a un grupo de habitaciones especialmente bien conservadas, y que parece formar una sola unidad que muestra una cohesión interna; el Área 2 está formada por una fila de nichos y una plataforma cercana, así como por un recinto dividido en cuatro partes, el cual se localiza exactamente al exterior y al norte del Área 1, aunque probablemente no correspondía

a ésta; y el Área 3 es un conjunto de cuatro recintos contiguos que forman el borde sur de un complejo mucho más amplio que se extendía más hacia el norte, el mismo que no fue excavado por completo. La preservación del interior del área examinada fue mucho mejor hacia el lado sur, debido a que las estructuras estuvieron cubiertas por una gruesa capa de arena eólica; y estas estructuras, que estuvieron mejor conservadas, fueron objeto de excavaciones más completas.

Toda la arquitectura aquí descrita fue construida con adobes rectangulares moldeados, hechos con sedimento arenoso marrón, los cuales tienen como medidas promedio 28 ± 3 por 20 ± 3 por 16 ± 3 cm. Estos adobes fueron tendidos usando mortero húmedo de 2-3 cm de espesor en las juntas verticales y horizontales. La composición del mortero empleado en esta construcción es la misma que la de los adobes. La mayor parte del revoque que se ha empleado tiene un color y composición similares a los adobes y al mortero. Todas las superficies, incluyendo las exteriores de los muros, están cubiertas por una capa de enlucido de 1-3 cm de espesor.

Área 1

Es un área residencial compleja, que estuvo dividida en un recinto central, tres recintos pequeños, y un área ocupada por una plataforma elevada con nichos (Fig. 4.3). El complejo tiene forma rectangular, y las dimensiones internas son: 8,06 m de norte a sur por 8,95 m de este a oeste. En esta área la preservación es excelente, y el muro este del complejo conservaba una altura de 2,33 m, la cual probablemente se aproxima a su dimensión original. No es muy claro si toda la estructura estuvo cubierta por un techo. Cerca a la cabecera del muro este y a 196 cm de altura a partir del piso del recinto central hubo una saliente que podría haber funcionado como soporte de la cubierta, junto con la parte superior de los nichos de la pared sur. Existe una importante evidencia de la infestación de termitas en las cabeceras de los muros y en la parte superior de los nichos, la cual procedería del material orgánico usado como cubierta, como es el caso de la madera y la caña. Sin embargo, no hubo evidencias de enlucidos con improntas de caña en el recinto central, aunque este tipo de hallazgos sucede por lo común en otras áreas que tienen cubiertas.

La entrada hacia la parte que fue excavada en el Área 1 fue a través de la esquina noroeste, donde se desciende 43 cm al interior del recinto central, a partir de una plataforma de entrada y pasando un vano de 108 cm de ancho. Sin embargo, esta entrada no parece ser el verdadero acceso exterior –el cual probablemente se localiza debajo de una gran duna de arena–, sino más bien un acceso interno de un área de ingreso formada por la plataforma de entrada. Esta interpretación es sugerida por el hecho que el muro que forma el lado norte de esta entrada tenía 181 cm de altura, sobre la plataforma de entrada; pero el muro que forma el lado sur de la entrada tenía sólo 96 cm de altura, a partir del piso de la mencionada plataforma, lo cual permitió visualizar fácilmente el espacio comprendido entre esta plataforma y el recinto central.

Cuando uno se desplaza en círculo alrededor de la parte interna del Área 1, puede hallar numerosos recintos y rasgos: un pequeño recinto dividido en cuatro compartimientos, una

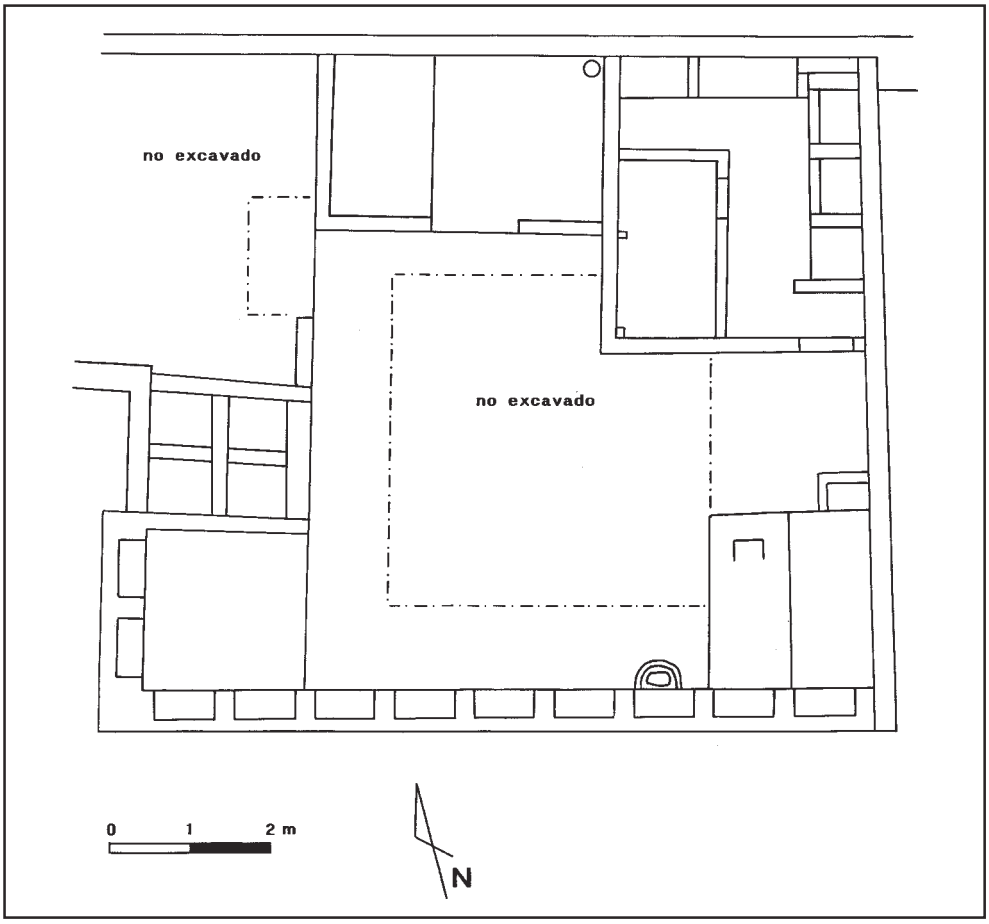


Fig. 4.3. Plano del Área 1, la estructura residencial.

plataforma elevada con nichos, un muro con nichos, un área de molienda, posibles plataformas para dormir, un depósito, y adicionalmente una posible plataforma para dormir o dormitorio. Cada una será descrita en adelante siguiendo el orden de las agujas del reloj.

EL RECINTO PEQUEÑO CON CUATRO COMPARTIMIENTOS

A lo largo del muro oeste del Área 1 hay un pequeño recinto de forma rectangular, que está dividido internamente en cuatro compartimientos (Figs. 4.3 a 4.5). Las dimensiones internas promedian 1,59 m de norte a sur por 1,88 m de este a oeste, y el piso está aproximadamente a 26 cm por debajo del piso del recinto principal. Cada uno de estos pequeños compartimientos fue delimitado, al menos en tres de los lados, por la estructura central en forma de cruz y por los salientes que se alinean en tres de los lados del recinto. Los compartimientos tienen diferentes

Fig. 4.4. Recinto con cuatro compartimientos visto desde el sur, donde se observan los compartimientos internos y el friso de adobes.

dimensiones: el más pequeño, ubicado al suroeste, mide 63 cm de norte a sur por 83 cm de este a oeste, y el más grande, localizado al noreste, mide 77 cm de norte a sur por 96 cm de este a oeste. La estructura en forma de cruz y las salientes tienen una altura que oscila entre 25 a 33 cm sobre el piso del recinto, excepto la saliente oeste del compartimiento que se halla ubicado al noreste, la cual mide 41 cm de altura.

El recinto estuvo cubierto por un techo a un nivel aproximado de 57 cm sobre el piso. Esta interpretación se sustenta en los abundantes fragmentos de enlucido con marcas de caña que se hallan en el fondo de los compartimientos y exactamente sobre el piso. Esta cubierta se apoyaba en los muros sur y este del recinto y en dos columnas de adobe, una que se encuentra en la esquina noroeste y la otra junto al muro oeste (Fig. 4.5). El muro oeste presentaba dos depresiones cerca a la cabecera, donde los adobes fueron colocados dejando un amplio espacio entre sí, y estas depresiones pudieron haber servido para ubicar maderos que sirvieran de apoyo a la cubierta. El acceso al recinto se hizo a través de una abertura localizada en el techo, desde la cual se pudo alcanzar el contenido con facilidad.

La parte superior del muro norte estuvo decorada con un friso elaborado con adobes dispuestos siguiendo un diseño calado, el cual está formado por tres rombos separados por barras verticales (Figs. 4.4, 4.5). La parte del friso que no estuvo cubierta por el techo fue

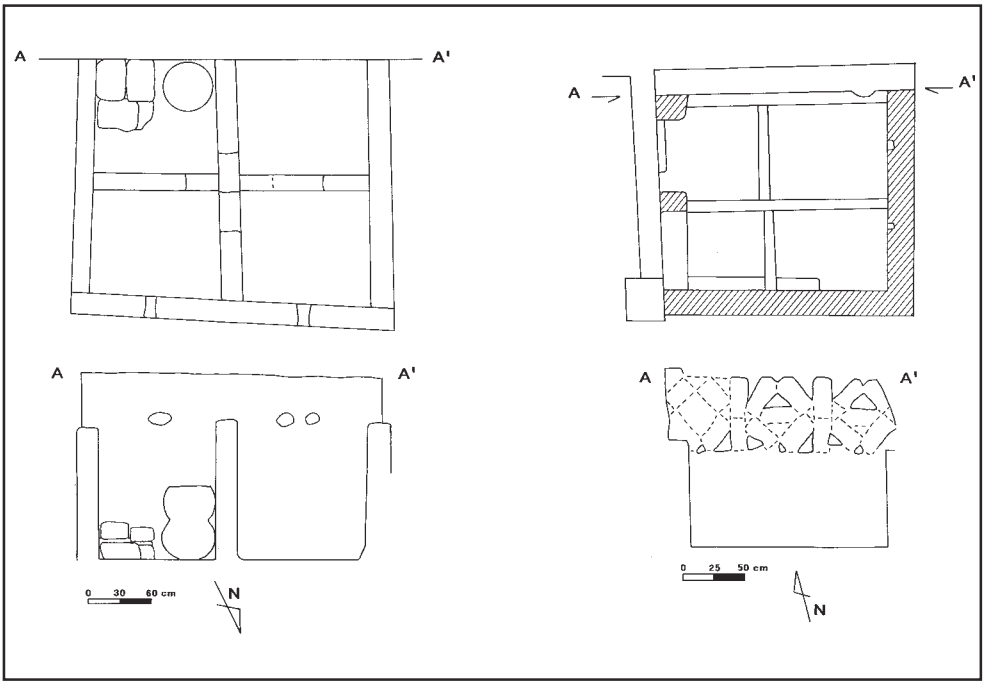


Fig. 4.5. Planos y perfiles de los dos recintos con cuatro compartimientos ubicados en la zona arquitectónica oeste.

rellenada después, posiblemente al mismo tiempo que se rellenó y enlució una ventana localizada en el muro oeste.

PLATAFORMA ELEVADA CON NICHOS

En la esquina suroeste del Área 1 hay una plataforma cuadrada con pares de nichos en los lados oeste y sur (Fig. 4.6). La plataforma mide 195 cm de norte a sur por 195 cm de este a oeste. Los dos pares de nichos fueron construidos antes que la plataforma. Ambos nichos del lado sur también forman parte del gran muro que tiene nueve nichos, el cual corresponde al lado sur del Área 1. De los cuatro nichos que están alrededor de la plataforma, el par del lado sur presentan dimensiones más próximas entre sí, pues tienen 38 cm de profundidad (de adelante hacia atrás) y 63 cm y 61 cm de ancho, respectivamente. Los dos nichos del lado oeste son más variables, pues el nicho sur tienen 38 cm de profundidad y 71 cm de ancho, y el nicho norte 26 cm de profundidad por 71 cm de ancho. Cuando se construyó la plataforma, ésta encajó en la esquina al sur del recinto con cuatro compartimientos, y elevó el piso del área cercana a los cuatro nichos hasta una altura de 56 cm por encima del piso del recinto central (ver Fig. 4.3). En consecuencia, se hizo el correspondiente ajuste en los nichos, elevando los pisos hasta una altura de 26 a 30 cm sobre la superficie de la plataforma. Los muros laterales de los nichos fueron ampliados hasta una altura máxima de 168 cm encima del piso del recinto central.

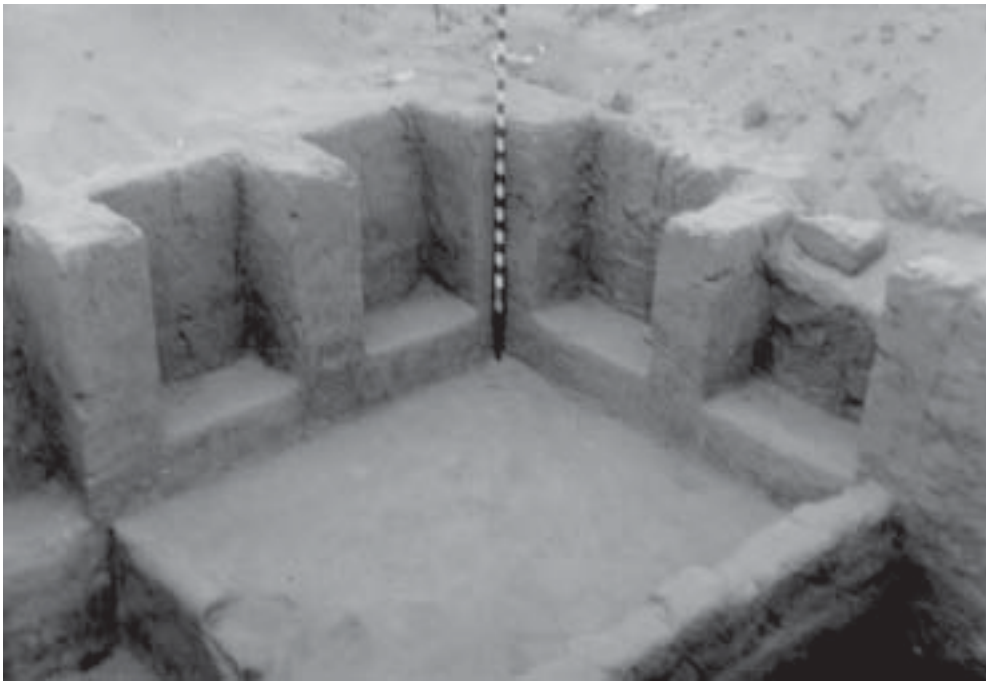


Fig. 4.6. Vista desde el noreste de la plataforma elevada con nichos, ubicada en la esquina suroeste del Área 1.

MURO CON NICHOS

La construcción del muro sur del Área 1 se basó en la creación de los nueve nichos, que ocupan el largo total de la pared (Figs. 4.3, 4.7). Esto es evidente a partir de la secuencia constructiva. Primero se construyó una banqueta de aproximadamente 52 cm de ancho y alrededor de 60 cm de altura sobre el piso del recinto central. En segundo lugar, sobre la banqueta se habilitaron las columnas que formaron las paredes de los nichos, llegando a una altura de 170 cm sobre el piso del recinto central. Finalmente, se completó el muro sur del Área 1, rellenando los espacios existentes entre las columnas y añadiendo dos capas de adobes puestos de canto para alcanzar la altura total del muro, que se conserva hasta 2,23 m sobre el piso del recinto central. Los siete nichos ubicados al exterior de la esquina suroeste de la plataforma presentan dimensiones bastante consistentes, con profundidades (de adelante hacia atrás) de 37-38 cm, anchos de 67-72 cm, y alturas de 59-62 cm sobre el piso del recinto central.

ÁREA DE MOLIENDA

A lo largo del muro sur y al interior del recinto central, existe un rasgo en el piso que está formado por dos piedras colocadas dentro del piso, las cuales fueron enlucidas y están rodeadas

Fig. 4.7. Vista desde el oeste del muro sur del Área 1, con los nueve nichos, el área de molienda y las plataformas para dormir (camas).

por un borde de 10 cm de altura, elaborado con fragmentos de adobe y luego enlucido, y colindan con el muro sur (Figs. 4.3, 4.7). La piedra más grande mide 22 cm de norte a sur por 40 cm de este a oeste, en tanto que la más pequeña, ubicada al sur de la anterior, sólo tiene 5 cm de diámetro. Este rasgo se adapta bien a la actividad de molienda. El borde pudo haber servido para contener el material molido en la piedra más grande, la cual presenta un desgaste alisado debido al uso.

PLATAFORMAS PARA DORMIR

Dos plataformas rectangulares bajas ocupan la esquina sureste del Área 1 (Figs. 4.3, 4.8, 4.9). La plataforma más alta mide 212 cm de norte a sur por 93 cm de este a oeste y 39 cm de altura, y está junto a los muros este y sur del recinto central. Existe un compartimiento pequeño, formado por dos muros adjuntos al borde norte de la banqueta más alta y al muro este del recinto central, el cual mide 37 cm de norte a sur por 59 cm de este a oeste y 56 cm de altura. Este fue mal elaborado y no presenta enlucido, lo cual sugiere que fue construido después que el resto del

Fig. 4.8. Vista desde la parte superior de la plataforma (cama) más baja.

Área 1. La plataforma de menor altura, que mide 212 cm de norte a sur por 100 cm de este a oeste y 19 cm de altura, se ubica inmediatamente al oeste de la plataforma alta. Cerca al extremo norte de la plataforma baja existe una posible cabecera de adobe (Fig. 4.8). Esta se compone de 1 1/2 adobes arreglados de tal manera que la superficie se inclina gradualmente en dirección sur. El tamaño y la forma de las dos plataformas, así como la presencia de la posible cabecera, sugieren que ambas pudieron haber funcionado a modo de plataformas para dormir.

DEPÓSITO

El recinto rectangular que está en la esquina noroeste del Área 1 contiene varios rasgos que probablemente están relacionados con el almacenamiento (Figs. 4.3, 4.9 a 4.11). Las dimensiones internas son de aproximadamente 3,30 m de norte a sur por 3,03 m de este a oeste, y el piso está 10 cm más alto que el del recinto central. El acceso al depósito se realizó por medio de un vano con escalón, localizado en el muro sur. La abertura tiene 54 cm de ancho, y el umbral tiene 44 cm sobre el piso del recinto central.

Fig. 4.9. Vista desde el sur del lado este del Área 1, que presenta las plataformas (camas) y la entrada al recinto de almacenamiento ubicado en la esquina noreste.

Al interior del recinto de la esquina noreste hay tres rasgos que al parecer sirvieron para el almacenamiento, y todos están bien dispuestos para ser fácilmente accesibles desde el interior del recinto. Existe un conjunto de tres compartimientos a lo largo del muro este del recinto. Las dimensiones internas (norte-sur por este-oeste) son 76 cm x 48 cm para el compartimiento norte, 64 cm x 48 cm para el compartimiento central, y 59 cm x 61 cm para el compartimiento sur, y los muros laterales varían entre 92 a 98 cm de altura. La dimensión este-oeste es mayor en el caso del compartimiento sur, debido a que éste carece del muro frontal (oeste). Aunque parte del muro frontal (oeste) del compartimiento norte tiene la misma altura que los muros laterales, es más probable que las paredes frontales fueran más bajas porque los compartimientos tuvieron cubierta; asimismo, el acceso hubiera sido imposible si los muros norte, oeste y sur de cada compartimiento hubieran tenido la misma altura. El muro oeste del compartimiento central tiene 58 cm de altura, y la cabecera del muro está ligeramente desgastada, lo cual indica que este compartimiento fue usado activamente estando el muro a esa altura.

Tanto el patrón de la pérdida del enlucido del muro como la presencia de abundantes fragmentos de enlucido con marcas de caña en los pisos de los compartimientos, indican que hubo una segunda fila de tres compartimientos sobre los ya existentes (Fig. 4.10). Los fragmentos de enlucido con marcas de caña aún están adheridos al muro este en la parte posterior de los compartimientos, donde estuvieron localizados el piso, los costados y probablemente la cubierta de estos compartimientos. Tomando como referencia el patrón de la pérdida del enlucido de

Fig. 4.10. Vista desde el oeste de la fila de tres arcones, localizados en el lado este de la esquina del recinto de almacenamiento. El patrón del enlucido del muro que está detrás de estos arcones indica que tuvieron cubiertas, y que hubo una segunda fila de tres arcones encima de los que están preservados.

los muros, parece ser que el piso de los compartimientos superiores –el cual habría formado, a la vez, la cubierta de los inferiores– tuvo 11-12 cm de espesor; asimismo, que los muros laterales de la fila superior de compartimientos alcanzaron una altura de alrededor de 157 cm sobre el piso del recinto ubicado en la esquina noreste, y que la cubierta de los compartimientos superiores tuvo 8 cm o más de espesor. Este diseño de dos filas de compartimientos expresa un uso muy eficiente del espacio de almacenamiento.

A lo largo del muro norte del recinto que está en la esquina noreste (Fig. 4.3), hay una banqueta de 41 cm de ancho y 63 cm de altura sobre el piso de este recinto. Existen dos pilastras que dividen la superficie de la banqueta en tres nichos, dos de los cuales alcanzan un ancho de 73 cm y uno (en el límite este) tiene 70 cm de ancho (Fig. 4.11). Las evidencias de enlucido con marcas de caña, existentes en el muro localizado encima de las pilastras, indican que estos elementos soportaron también una cubierta de alrededor de 8 cm de espesor en la parte superior de los nichos.

El recinto de la esquina noreste presenta en la esquina interna suroeste un cuarto pequeño de forma rectangular, que probablemente fue usado para almacenamiento (Fig. 4.11). El cuarto tiene como dimensiones internas 2,1 m de norte a sur por 1,33 m de este a oeste. Los muros oeste y sur están formados por los muros del recinto mencionado al inicio, pero los muros norte y este son considerablemente más delgados y cortos, midiendo 94 cm y 98 cm de altura,

Fig. 4.11. Vista desde el sur de los nichos y el pequeño cuarto esquinero ubicado en el sector noreste del recinto de almacenamiento.

respectivamente, a partir del piso del cuarto, el cual es 6 cm más alto que el piso del recinto más grande. El acceso al cuarto pequeño se realizó a través de un pequeño vano con escalón, ubicado cerca al extremo norte del muro este. El vano mide 44 cm de ancho, y el umbral elevado está a 38 cm por encima del piso del cuarto de almacenamiento localizado en la esquina suroeste. Este pequeño cuarto tuvo una cubierta o techo que se apoyaba en los muros norte y este y en dos pilastras de adobe, una de las cuales tiene 92 cm de altura y se localiza en la esquina suroeste del cuarto y la otra, que es mucho más baja y está evidentemente destruida, se localiza junto al muro oeste.

La evidencia adicional de cubiertas corresponde a los fragmentos de enlucido con marcas de caña que han sido recuperados cerca del piso del recinto, así como a una línea de enlucido con marcas de caña que está adherida a los muros oeste y sur del cuarto, justamente encima de las pilastras. El grosor de esta línea indica que el techo o cubierta del cuarto tuvo entre 7 a 9 cm de espesor. También es probable que esta gruesa cubierta, colocada apenas a más de un metro sobre el piso del recinto circundante, fuera usada bien como un espacio de trabajo o como un espacio adicional de almacenamiento.

El recinto de la esquina noreste fue bien planeado y bien construido para cumplir una variedad de funciones relacionadas con el almacenamiento. Entre los rasgos que tienen que ver con el almacenamiento dentro de la estructura del Área 1 en su conjunto, este recinto es el más alejado en relación a la estructura de entrada, y su acceso es el más restringido. Los nichos

a lo largo del muro sur del recinto central son más accesibles debido a que están abiertos hacia todo el recinto. Los nichos de la esquina suroeste son un tanto menos accesibles, debido a que para llegar hasta ellos se debe ascender sobre la plataforma y hacia un área relativamente cerrada. El pequeño recinto dividido en cuatro compartimientos, y que está asociado al muro oeste, estuvo cubierto y sólo fue accesible mediante una abertura existente en la cubierta. De este modo, su contenido no era fácilmente visible desde el interior del recinto central. El acceso hacia el recinto de la esquina noreste estuvo restringido inicialmente por una entrada escondida que fue creada alargando el muro sur con la hilada de compartimientos. Al interior del recinto de la esquina noreste, las estructuras de almacenamiento presentan una accesibilidad variable. Los dos niveles de compartimientos asociados al muro este, y especialmente los nichos abiertos que se integran a la estructura en forma de banqueta y se asocian al muro norte, parecen mostrar contextos de almacenamiento más abiertos y accesibles. El cuarto pequeño y oscuro de la esquina suroeste es mucho más encerrado y restringido. Con la cubierta en su lugar, la entrada a este pequeño cuarto esquinero se habría efectuado por medio de una abertura de sólo 60 cm de altura y 44 cm de ancho aproximadamente. No obstante, dentro del gran recinto de la esquina noreste en general, los diversos rasgos relacionados con el almacenamiento están dispuestos cuidadosamente, para maximizar el uso efectivo del espacio interno del recinto y para permitir el acceso a cada estructura desde la parte central del mismo.

DORMITORIO NORTE

El posible "dormitorio principal" de esta estructura es un cuarto rectangular asociado al muro norte (Figs. 4.3, 4.12), el cual mide aproximadamente 1,90 m de norte a sur por 3,28 m de este a oeste. El muro norte es, a la vez, el muro norte principal del Área 1, que es el más alto, con una altura de 1,86 m sobre el piso del dormitorio, el cual está a 48 cm más alto que el piso del recinto central. Los muros oeste, sur y norte tienen alturas semejantes, y miden 1,60 m, 1,68 m y 1,60 m, respectivamente, tomando como referencia el piso del dormitorio. Los muros sur y oeste de este cuarto presentan grandes vanos o ventanas, que fueron posteriormente sellados con adobes y luego enlucidos. El único vano del muro sur estuvo a 126 cm sobre el piso del cuarto y tiene 54 cm de ancho. Los dos vanos del muro oeste estuvieron a 127 cm sobre el piso del cuarto y tienen 48 cm de ancho. Ninguna de las ventanas selladas conservan su altura total. Aparentemente, las ventanas selladas de mayor dimensión fueron reemplazadas por vanos mucho más pequeños y más bajos, que fueron habilitados en los muros (Fig. 4.12). El vano del muro sur está a 89 cm sobre el piso del cuarto y mide sólo 18 cm de ancho y 13 cm de altura. Los dos pequeños vanos del muro oeste se ubican a aproximadamente 87 cm sobre el piso del cuarto, y también miden alrededor de 18 cm de ancho y 13 cm de altura. Los tres pequeños vanos fueron habilitados ampliando el espacio existente entre dos adobes.

El acceso al cuarto se realizó mediante un vano que está cerca a la parte central del muro sur. El vano es del tipo escalonado, sin un umbral preparado de manera especial, y la superficie inferior está muy desgastada por el tránsito. Hacia el exterior del vano hay una grada que ayuda a salvar la diferencia de 48 cm existente entre el piso del dormitorio y el del recinto central. En realidad esta es una abertura o un asidero para el pie en vez de una verdadera grada, y fue creada removiendo un adobe del paramento del muro para habilitar un hoyo a una

Fig. 4.12. Vista desde el este de la gran plataforma para dormir (cama) ubicada en el dormitorio norte. Las grandes ventanas de los muros sur y oeste estuvieron selladas y fueron reemplazadas por aberturas más pequeñas.

altura de 24 a 70 cm por debajo del umbral. La superficie de este hoyo también estuvo muy desgastada por el uso.

Este cuarto se describe como un dormitorio, debido a la plataforma baja que ocupa todo el espacio del piso localizado al oeste del vano y dentro del cuarto. Esta plataforma mide 192 cm de norte a sur por 135 cm de este a oeste y tiene 30 cm de altura. Al igual que las plataformas ubicadas en la esquina sureste del recinto central, esta estructura se interpreta como una plataforma para dormir posiblemente por dos personas. Los muros que rodean la probable cama estuvieron decorados con un enlucido amarillo, cuyo color fue diferente al del enlucido y mortero de tono marrón claro utilizados en el Área 1. En los muros sur y oeste, este enlucido amarillo fue aplicado sobre el enlucido original de color marrón claro, hasta una altura de aproximadamente 47 cm sobre la plataforma. En el muro norte, el enlucido amarillo se extendió a mayor altura alcanzando un máximo de alrededor de un metro, y fue aplicado siguiendo un patrón escalonado. Un enlucido amarillo semejante fue registrado en el paramento sur del muro que forma el lado este del vano de acceso, y posiblemente sobre la superficie de la plataforma para dormir.

Al interior de la esquina noreste del cuarto se descubrió una olla de pasta roja corriente, la cual estuvo empotrada en el piso y fijada sólidamente en su lugar con enlucido. Al ser removida ya estaba rota, pero su diámetro original fue de aproximadamente 24 cm y la altura de unos 30 cm.

Observaciones sobre el Área 1

El Área 1 es la unidad arquitectónica de mayor cohesión interna en ser excavada durante esta campaña. Esta fue cuidadosamente planificada y dispuesta, y asimismo fue construida como una sola unidad, mediante el uso de una combinación de elementos arquitectónicos, muchos de los cuales son conocidos en otros sectores arquitectónicos de Moche. Las estructuras internas fueron construidas para ser usadas como tales, y su remodelación fue muy infrecuente. Estas incluyen casi todos los elementos que uno podría esperar en una residencia de, relativamente, alto estatus: áreas para dormir, una variedad de áreas para almacenamiento, y algunas evidencias de preparación de comida. No se hallaron hornos para cocinar o para calefacción, posiblemente debido a que éstos se hallaban en un sector del recinto central que no fue excavado, o al exterior del área de dormir y de almacenamiento, en el área de la plataforma más visible que se ubica al noroeste, la cual tampoco fue excavada completamente.

El Área 1 es también la unidad arquitectónica mejor preservada de cuantas fueron excavadas. Su conservación excepcional y la cohesión de la estructura, permite usarla como un ejemplo o modelo que cumple el propósito de: 1) Discernir las asociaciones o patrones entre las estructuras arquitectónicas que también existen en otros lugares y 2) Interpretar y reconstruir tentativamente los ejemplos que están menos preservados o los rasgos similares existentes en otras áreas arquitectónicas.

Área 2

El Área 2 se extiende inmediatamente al norte del Área 1 (Fig. 4.2). Consiste de una serie de nichos, una plataforma y un pequeño recinto partido en cuatro compartimientos. Estos tres rasgos se adosan al mismo muro este-oeste, que todos comparten con la estructura del Área 1.

MURO CON NICHOS

Los detalles constructivos indican que la fila de cuatro nichos fue construida antes que el recinto dividido en cuatro compartimientos. Los nichos tienen dimensiones relativamente consistentes, y miden 53 cm de norte a sur por 22-24 cm de este a oeste, con una altura promedio de 90 a 93 cm sobre el piso que les rodea. Estos fueron construidos habilitando, en primer lugar, una banqueta junto al muro que está inmediatamente al sur, y luego añadiendo las columnas que forman los muros laterales de los nichos.

PLATAFORMA

Hacia el oeste de la fila de nichos hay una plataforma que sólo fue excavada parcialmente. La plataforma linda con el muro nichado oeste, mide 162 cm de este a oeste y tiene 23 cm de

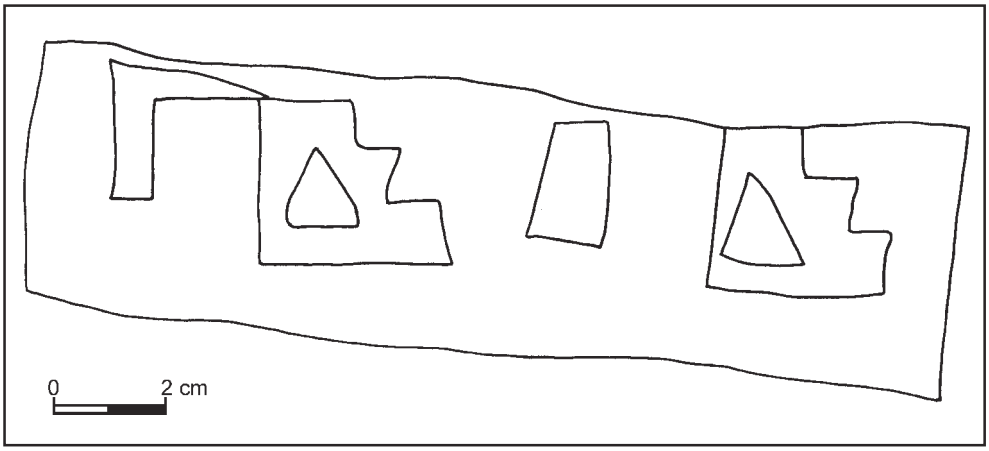


Fig. 4.13. Detalle del grabado Moche, incidido en la superficie del muro que está debajo de los nichos, en el Área 2.

altura. Su dimensión norte-sur es desconocida porque su extremo norte no fue excavado debido a la gran acumulación de dunas arenosas que cubren la plataforma.

DISEÑOS INCISOS MOCHE

A unos 40 cm por debajo de la parte media del segundo nicho, empezando por el oeste, se descubrió un diseño inciso en el paramento del muro que forma la parte frontal de los nichos (Fig. 4.13). Este es de forma rectangular, y mide alrededor de 17 cm de longitud y 5 cm de altura. El diseño consiste en dos motivos escalonados de tres gradas, que presentan triángulos en el centro, uno de los cuales está asociado a un posible espiral abstracto. Todo el diseño está enmarcado por una línea que define un rectángulo.

RECINTO DIVIDIDO EN CUATRO COMPARTIMIENTOS

Al igual que el recinto del Área 1, éste tiene forma rectangular y está dividido por muros de adobe en cuatro cuadrantes (Figs. 4.2, 4.4, 4.14). Aparentemente, el extremo este de la fila de nichos fue destruido para dejar un espacio destinado a la construcción del muro oeste del recinto.

Este recinto mide aproximadamente 2,30 m de norte a sur por 2,65 m de este a oeste. Se encuentra dividido por muros que se cruzan en ángulos de 90°. El muro divisorio orientado de este a oeste es muy bajo, y mide más o menos 50 cm, permitiendo un fácil acceso de norte a sur entre las cámaras. El muro divisorio norte-sur es considerablemente más alto y tiene 130 a 133 cm; sin embargo, el movimiento de este a oeste a través del mismo se realizó por un vano de 37 cm de ancho, localizado cerca al centro del muro.

Fig. 4.14. Vista desde el norte del recinto con cuatro compartimientos del Área 2. Los hoyos ubicados en el muro sur y las depresiones correspondientes en el muro norte, probablemente sustentaron maderos que sirvieron como soporte de una cubierta. La entrada al recinto probablemente se hizo por la esquina suroeste donde hay gradas formadas por un conjunto de adobes.

Existe una buena evidencia que esta estructura estuvo cubierta por un techo. En el piso se hallaron fragmentos de enlucido con marcas de caña y cuerdas de junco. Además hay hoyos en el muro sur y otras depresiones correspondientes en el muro norte, que probablemente sirvieron para sujetar los maderos que soportaron el techo. Todos los muros de la estructura parecen preservar la altura original y no hay evidencia de vanos. Por tanto, el acceso se realizó probablemente a través del techo. Esto es más probable en la esquina sureste, donde hay un conjunto de adobes que forman dos escalones sobre el piso del recinto. El borde interno del muro este, localizado sobre los adobes, estuvo desgastado a causa del tráfico, en la medida que, aparentemente, la gente caminó desde la cabecera del muro hacia los adobes. Una vez que se alcanzó el interior, el acceso a los cuatro cuadrantes fue factible mediante el muro bajo este-oeste y el vano habilitado en el muro norte-sur, que tiene mayor altura.

Área 3

Se extiende hacia el norte de las Áreas 1 y 2 (Fig. 4.2). Consiste de una fila de cuatro recintos y plataformas que comparten el mismo muro sur. El recinto Este es el más elaborado y poco común debido a la secuencia de remodelaciones, y es el único que describiremos aquí.

Mide 2,35 m de norte a sur por 3,10 m de este a oeste. El recinto contuvo originalmente hiladas de compartimientos tanto en el lado norte como sur, con un pasadizo entre ellos. Los tres compartimientos de la pared sur tienen un tamaño relativamenten uniforme, de 63-64 cm norte a sur por 54-57 cm este a oeste. Cuando se excavaron los compartimientos, los muros fueron registrados entre 17 a 19 cm sobre el piso de los mismos, que –a su vez– es 14 cm más bajo que el piso del recinto, siendo ambos contemporáneos. Sin embargo, los muros tuvieron una altura mayor en su momento. La configuración del enlucido del muro sur del recinto, indica que los muros de los compartimientos tuvieron originalmente 93-95 cm de altura.

Se registraron cuatro compartimientos asociados al muro norte del recinto, los cuales estuvieron casi totalmente destruidos, y los tamaños se determinaron a partir de las evidencias de enlucidos que quedaban en el piso. Debido a ello, las mediciones son menos exactas y las dimensiones de los compartimientos parecen ser más variables. Las dimensiones norte-sur varían entre 60 a 67 cm y las dimensiones este-oeste varían entre 46 a 61 cm. Los pisos de los compartimientos se elevan hasta 35 cm sobre el piso del recinto. Casi todos los muros de los compartimientos han sido destruidos; los restantes tienen 26-28 cm de altura, medida a partir de los pisos de estas estructuras.

La destrucción de los muros laterales de los compartimientos ubicados al norte y la nivelación de los compartimientos del sur, hasta una altura menor de 20 cm, revelan que hubo una considerable remodelación del recinto este del Área 3. Esto implicó la destrucción casi total de los compartimientos localizados al norte, hasta la altura de los pisos elevados que están a 35 cm encima del piso del recinto original, así como el truncamiento de los compartimientos del lado sur. Luego, todo el recinto fue rellenado hasta el nivel de los compartimientos truncados del lado sur, creando de esta manera un nivel superficial sin rasgos internos que se extendió más hacia el oeste de los límites originales del recinto.

Observaciones

Los recintos y estructuras aquí descritos documentan numerosas actividades, especialmente un gran volumen de almacenamiento, y una variedad de contextos asociados a esta función. Se sabe que varias de las estructuras –nichos, compartimientos y, especialmente, los recintos hundidos con cuatro compartimientos– se repiten en las grandes unidades arquitectónicas. Sin embargo, aún en los casos de los recintos con cuatro compartimientos, que guardan ciertas semejanzas entre sí, hay una considerable diferencia en lo que respecta a los detalles. Esto sugiere que los constructores compartieron una idea general acerca de los elementos que fueron esenciales para este tipo de recintos, incluyendo la división cuatripartita, una cubierta y una entrada habilitada en la cubierta. Sin embargo, algunos detalles, como las alturas de los muros internos, pudieron variar considerablemente.

Los datos que presentamos aquí también sugieren que habría existido un patrón respecto a la asociación de rasgos específicos. Por ejemplo, las estructuras similares a casas del Área 1 y el Área 2, incluyen inmediatamente al norte un recinto con cuatro compartimientos, una plataforma elevada y una fila de nichos, todos muy próximos entre sí. Esto sugiere que, en un

nivel más general, hubieron muchas ideas o creencias compartidas de que ciertas estructuras mayores o conjuntos de estructuras fueron vitales para cada complejo arquitectónico integrado. El Área 1 bien puede representar, en especial, la versión idealizada y desarrollada de lo que debe contener un complejo arquitectónico integrado. El Área 1 es diferente a las Áreas 2 y 3, porque ambas presentan evidencias de un importante remodelamiento, para añadir el recinto con cuatro compartimientos en el Área 2, y para cubrir los compartimientos y cambiar la función del recinto Este en el Área 3. El Área 1 parece haber estado mejor concebida y planificada antes de su construcción. Esto se puede ver en los muros del sur, donde los nueve nichos fueron habilitados en el muro conforme éste iba siendo construido, así como en la falta de remodelaciones importantes en la estructura.

PAVIMENTO DE CÍRCULOS DE ADOBES TRIANGULARES

En 1979, durante la exploración y excavación de posibles canales en la margen sur del valle, dentro de las investigaciones del Programa Riego Antiguo, descubrimos accidentalmente un área excepcional, con estructuras arquitectónicas elaboradas con adobes triangulares. Esta área está localizada junto a los cultivos modernos y en el borde sur del sitio, a unos centenares de metros al sur de la arquitectura que excavamos y que hemos descrito anteriormente.

Cada estructura es un círculo o roseta hecho con adobes triangulares, y todos fueron hallados bajo unos cuantos centímetros de arena eólica (Figs. 4.15, 4.16). Se descubrió un total de 13 círculos, dispuestos en un patrón irregular dentro de un área que mide alrededor de 15 m de este a oeste y 4 m de norte a sur. La evidencia superficial de adobes disturbados y erosionados, se extiende hasta 13 m hacia el oeste y a 28 m hacia el este de la excavación realizada en el área, donde están los círculos intactos. Hubieron tiestos erosionados de color rojo, dispersos en la superficie existente entre los círculos de adobes, algunos de los cuales probablemente pertenecen a la cultura Moche, mientras que otros no fueron diagnósticos.

Los círculos excavados tuvieron un diámetro original de 75-85 cm. Aunque sólo hubieron tres intactos, es evidente a partir de éstos y de los círculos preservados en forma parcial, que cada uno contenía 10 adobes triangulares. Las mediciones de los adobes triangulares, muestran que la longitud de los lados mayores de cada triángulo varía en un rango ubicado entre 33 y 38 cm con un valor medio de 35-36 cm. El lado más corto de cada adobe mide entre 22 a 26 cm de longitud con una media de 24 cm. La longitud de cada adobe desde el punto de unión de los dos lados de mayor longitud hacia el centro del lado corto, varía entre 30 a 37 cm con una media de 33-34 cm. El grosor de los adobes triangulares fluctúa entre 9 cm a 18 cm con una media de 15 cm. Las proporciones de los lados y la altura de estos adobes caen en el rango de medidas de adobes Moche, y proporcionan la mejor evidencia para datar estas estructuras. No se han hallado otros adobes triangulares en el valle de Moche (C. Campana, comunicación personal, 1999), ni en otro sitio del Perú.

La excavación realizada junto a y debajo de cuatro de los círculos mejor conservados, reveló que todos fueron construidos sobre arena eólica estéril. No hay evidencia que sugiera que estos círculos fueran algo distinto a estructuras superficiales. Dado el carácter único de estas estructuras, y a la ausencia de asociaciones con otros rasgos arquitectónicos o evidencias artefactuales, es

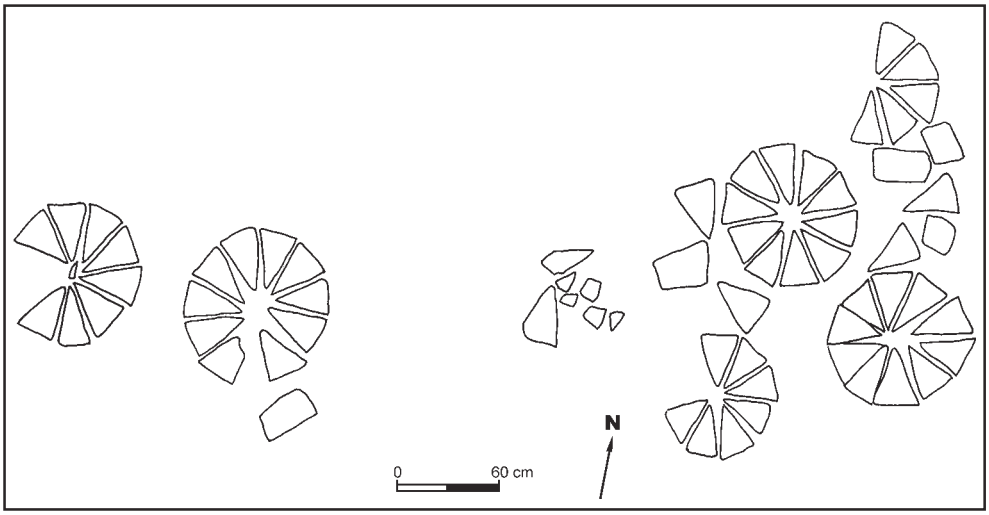


Fig. 4.15. Plano de los círculos o rosetas hechas con adobes triangulares, los cuales formaron un pavimento o patio en la pampa localizada al sur de la arquitectura residencial.

Fig. 4.16. Vista de los tres círculos hechos con adobes triangulares, en la pampa localizada al sur de la arquitectura residencial.

difícil interpretar su función con precisión. Por lo menos, parecen ser una suerte de pavimento superficial especial o patio que, tal vez, tuvo un significado conocido sólo para sus constructores.

CONCLUSIONES

Este artículo pone a disposición de los investigadores los resultados previos y aún no publicados del trabajo de campo realizado en el sitio de Moche en la década de los años 70. Los datos sobre la subsistencia son útiles a nivel local, porque proporcionan información acerca de los recursos de flora y fauna utilizados por la gente que vivía en el sitio de Moche. A nivel general, estos datos posibilitan la determinación de la dieta y de las prácticas de subsistencia Moche, dentro de un marco mayor de las culturas más tempranas y más tardías en el valle de Moche.

Los resultados de las excavaciones efectuadas en la arquitectura residencial, así como para exponer el pavimento de adobes, aumentan el *corpus* de datos en rápido incremento, el cual literalmente está "cubriendo la brecha" mediante la exploración de la extensa pampa ubicada entre la Huaca del Sol y la Huaca de la Luna. La información proveniente de la estructura del Área 1, que está excepcionalmente bien conservada y tiene cohesión interna, contiene el potencial necesario para contribuir con datos básicos que ayuden a la interpretación de los casos de estructuras similares menos preservadas, y para proporcionar un ejemplo especialmente armonioso de lo que podría ser la "plantilla mental" Moche acerca de la combinación particular de rasgos arquitectónicos.

(Traducción: César A. Gálvez Mora)

BIBLIOGRAFÍA

ALVA ALVA, Walter
1992 "El señor de Sipán". ***Revista del Museo de Arqueología*** 3: 51-64. Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo.
1994 ***Sipán***. Colección Cultura y Artes del Perú, J. A. de Lavalle, editor. Lima, Cervecería Backus & Johnston S.A.

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN
1993 ***Royal Tombs of Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

BAWDEN, Garth
1996 ***The Moche***. Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

BENSON, Elizabeth P.
1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

CAMPANA DELGADO, Cristóbal
1994 ***La cultura Mochica***. Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime
1989 ***Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CHAPDELAINE, C., S. UCEDA, M. MOYA, C. JAÚREGUI y C. UCEDA
1997 "Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

DONNAN, Christopher B.
1976 ***Moche Art and Iconography***. UCLA Latin American Center Publications. University of California, Los Angeles.
1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Simbolic Comunication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 ***Iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HORKHEIMER, Hans
1973 ***Alimentación y obtención de alimentos en el Perú prehispánico***. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

POZORSKI, Shelia G.
1976 ***Prehistoric Subsistence and Site Economics in the Moche Valley, Peru***. Tesis Doctoral, Department of Anthropology, University of Texas, Austin.
1979a "Prehistoric diet and subsistence of the Moche Valley, Peru". ***World Archaeology*** 11 (2): 163-184.
1979b "Late prehistoric llama remains from the Moche Valley, Peru". ***Annals of the Carnegie Museum of Natural History*** 48: 139-170. Pittsburgh.
1980 "The Moche pyramids of Peru". ***Carnegie Magazine, Carnegie Institute*** 14 (9): 23-36. Pittsburgh.
1983 "Changing Subsistence Priorities and Early Settlement Patterns on the North Coast of Peru". ***Journal of Ethnobiology***, 3 (1): 15-38. Tucson, Society of Ethnobiology.

SHIMADA, Melody e Izumi SHIMADA
1985 "Prehistoric llama breeding and herding on the North Coast of Peru". ***American Antiquity*** 50 (1): 3-26. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

TOPIC, Theresa Lange
1977 ***Excavations at Moche***. Tesis doctorado. Department of Anthropology, Harvard University. Cambridge.
1982 "The Early Intermediate Period and its legacy". En: ***Chan Chan: Andean Desert City***, M. E. Moseley y K. Day, editores, págs. 255-284. Alburquerque, The University of New Mexico Press.

UCEDA CASTILLO, Santiago, Ricardo MORALES GAMARRA, José CANZIANI AMICO y María MONTOYA VERA
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UCEDA, Santiago y Elías MUJICA (editores)
1994 Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993). ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UCEDA, Santiago, Elías MUJICA y Ricardo MORALES (editores)
1997 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WING, Elizabeth
1972 "Utilization of animal resources in the Peruvian Andes". Apéndice en: ***Andes 4: Excavations at Kotosh, Peru***, Seiichi Izumi y Kazuo Terada, editores, págs. 327-352. Tokio, Univesity of Tokyo Press.

5 /

PRÁCTICAS FUNERARIAS MOCHE EN EL COMPLEJO ARQUEOLÓGICO HUACAS DEL SOL Y DE LA LUNA

Ricardo Tello
José Armas
Claude Chapdelaine

El estudio de las prácticas funerarias Moche se inicia con las excavaciones realizadas por Uhle en la plataforma ubicada cerca a la Huaca de la Luna (Uhle 1915). Luego, en la década de los treinta, Larco (1938, 1939) continúa con este trabajo en el valle de Chicama, cuya cerámica de los contextos funerarios le permite establecer una secuencia estilística de cinco fases para el periodo Moche (Larco 1948), así como los trabajos de Ubbelohde-Doering (1983), durante las temporadas de 1937 y 1938 en Pacatnamú. Más recientemente, los estudios sobre las prácticas funerarias son diversos: Donnan y Mackey (1978) en las Huacas del Sol y de la Luna; los estudios realizados en Sipán (Alva 1988, Alva y Donnan 1993); en San José de Moro (Castillo y Donnan 1994); en La Mina (Narváez 1994); en el sitio de las Huacas del Sol y de La Luna (Uceda et al. 1994, Chapdelaine et al. 1997 y 1998, Tello 1997 y 1998, Uceda 1997, Chapdelaine 1998a y 1998b); y en el complejo El Brujo (Franco et al. 1999).

A pesar que este tema ha sido bastante tratado, queremos en esta oportunidad presentarlo desde una óptica comparativa que nos permita observar las similitudes y diferencias entre los contextos funerarios según su distribución espacial. Para ello, el presente estudio se basa en

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 151-187. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fig. 5.1. Ubicación de las tumbas en la zona urbana de las Huacas del Sol y de la Luna.

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Código en Fig.5.1
6	1	T1
7	1	T2
	2	T3
	3	T4
	4	T5
8	1	T6
	2	T7
	3	T8
	4	T9
9	1	T10
	2	T11
	3	T12
	4	T13
	5	T14
15	1	T15
16	1	T16

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Código en Fig.5.1
17	1	T17
18	1	T18
25	1	T19
	2	T20
	3	T21
	4	T22
	5	T23
	6	T24
	7	T25
26	1	T26
Plaza Pública	1	T27
Taller Alfarero	1	T28
	2	T29
Centro de Visitantes	1	T30
	2	T31
	3	T32

una muestra de 38 tumbas Moche excavadas en la zona urbana y en la Plataforma I de la Huaca de la Luna del complejo arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, durante las temporadas de 1991 a 1998 y dentro del marco general del Proyecto Arqueológico Huaca de La Luna que ejecuta la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo.

En los trabajos de la zona urbana participan estudiantes de la Universidad de Montreal (Canadá), dirigidos por Claude Chapdelaine y cuyos objetivos fueron conocer el funcionamiento del sitio Moche y estudiar el desarrollo urbano y del Estado en la costa norte del Perú

Conjunto Arquitectónico	No de Tumba	Características constructivas	Individuo		Inhumación del Individuo		Cerámica	Fase Moche	Ubicación de objetos de cobre	Ofrendas de animales
			Sexo	Edad (años)	Orientación	Posición				
6	1	Fosa	Indeterminado	04-Ago	N – S	DV	2	CH.Temp	B,M,P	-.-
7	1	Fosa	Femenino	35-49	S – N	DD	9	IV	R,B,M, OTRO	-.-
	2	Fosa	Masculino	Adulto	S – N	DD	-.-	IV	-.-	-.-
	3	Fosa	Masculino	Adulto	S – N	DD	5	IV	B,T,OTRO	-.-
	4	Fosa	Indeterminado	12	S - N	DD	3	IV	B,T,OTRO	c
8	1	Fosa	Masculino	Adulto	E - O	dC	1	III	-.-	-.-
	2	Fosa	Femenino	Adulto	O - E	DD	-.-	III	OTRO	-.-
	3	Fosa	Masculino	20-24	E - O	DV	7	III	-.-	c
			Indeterminado	Infante	E - O	DV				
	4	Fosa	Masculino	35-45	S - N	DD	5	III	-.-	-.-
9	1	Cámara	Masculino	24-34	S - N	DD		IV	? OTRO	
	2	Cámara	Indeterminado	Adulto				IV	? OTRO	c
	3	Cámara	Indeterminado	03-Abr				IV	? OTRO	
			Indeterminado	03-Abr						
	4	Cámara						IV	? OTRO	
	5	Cámara	Indeterminado	15	S - N	dC		IV	OTRO	-.-
15	1	Fosa	Masculino	Adulto	S - N	DD	4	III	B,T	-.-
			Indeterminado	Infante	E - O	DD			T	
16	1	Cámara	Femenino	35			33?	IV	OTRO ?	c
			Indeterminado	Infante						
17	1	Fosa	Masculino	Adulto	S - N	DD	24?	IV	OTRO ?	c
18	1	Cámara	Masculino	Joven	S - N	DD	2?	III	M,OTRO	-.-
25	1	Fosa	Indeterminado	02-Mar	S - N	DD	2	IV	M,P,T	c,r,p
	2	Fosa	Femenino	36-40	S - N	DD	55	IV	R,M,P	c
	3	Fosa	Indeterminado	11-Dic	S - N	DD	34	IV	B,M	-.-
	4	Fosa	Femenino	30-40	S - N	DD	15	IV	R,M,P	c
	5	Fosa	Indeterminado	36-45			19?	IV	B,M	
	6	Fosa	Indeterminado	Adulto			22?	IV	B,P	
	7	Fosa	Masculino	45	S - N	DD	8?	IV	B,M	c
26	1	Cámara	Masculino	48	S - N	dC	29	IV	? OTRO	c
Plaza Pública	1	Fosa	Femenino	25	S - N	dC	23	IV	M,P	-.-
Taller Alfarero	1	Fosa	Masculino	40	S - N	DD	4	IV	R	c
	2	Fosa	Femenino	40-50	S - N	DD	43	IV	R,B,M,P	r
Centro de Visitantes	1	Fosa	Indeterminado	5+-16 meses	S - N	DD	10	IV	B	-.-
	2	Cámara	Masculino	60	S - N	DD	59	IV	B,M	c
	3	Fosa	Indeterminado	04-May	E - O	DD	1	IV	-.-	-.-

N = Norte
S = Sur
E = Este
O = Oeste

DD = Decúbito Dorsal
DV = Decúbito Ventral
dC = de Costado

R = Rostro
B = Boca
M = Manos
P = Pies
T = Tórax

c = camélido
r = roedor
p = pez

Cuadro 5.1. Detalle de las tumbas de la Zona Urbana Moche de las Huacas del Sol y de la Luna.

(Chapdelaine 1998a). Asimismo, participan estudiantes de la Universidad Nacional de Trujillo como parte de sus prácticas pre-profesionales, fueron dirigidos por Santiago Uceda y se persiguen los mismos objetivos ya mencionados (Uceda et al. 1997). En cuanto a los estudios en la Huaca de la Luna, están orientados a establecer la función, cronología y comprender el desarrollo arquitectónico del monumento (Uceda et al. 1994); son dirigidos por Santiago Uceda y también se cuenta con la colaboración de estudiante de la UNT.

LAS TUMBAS DE LA ZONA URBANA

En total son 32 tumbas que representan el 84% del total de la muestra analizada. Se ubicaron en la planicie que separa a las Huacas del Sol y de la Luna (Fig. 5.1) y fueron excavadas durante las temporadas de 1995 a 1998. Se distribuyen dentro de doce conjuntos arquitectónicos y una plaza pública que forman parte de la red urbana Moche del sitio en mención. Se registraron en el siguiente orden espacial: una tumba en el conjunto 6, cuatro tumbas en el conjunto 7, cuatro tumbas en el conjunto 8, cinco tumbas en el conjunto 9, una tumba en el conjunto 16, una tumba en el conjunto 15, una tumba en el conjunto 17, una tumba en el conjunto 18, siete tumbas en el conjunto 25, una tumba en el conjunto 26, una tumba en la plaza pública entre el conjunto 11 y el 12, dos tumbas en el conjunto del taller de alfarero y tres tumbas en el conjunto arquitectónico donde actualmente funciona el Centro de Visitantes (Cuadro 5.1).

De todas estas tumbas, 21 se hallaron intactas, mientras que las 11 restantes fueron alteradas por excavaciones clandestinas. Sin embargo, para los propósitos del presente estudio todas mostraron información importante, aunque indudablemente se perdieron datos irreparables en las tumbas parcialmente disturbadas.

Características constructivas

Según las características de construcción, las tumbas se clasifican en dos tipos: tumbas de fosa y tumbas de cámara (Cuadro 5.2).

Las **tumbas de fosa** son las más simples y generalizadas para la zona urbana. Este tipo consiste en la excavación de una fosa de acuerdo al tamaño del individuo a inhumar, con una profundidad promedio que alcanza los 80 cm, por 2,10 m de largo y 85 cm de ancho. Para la construcción en la mayoría de los casos se rompieron los pisos de la arquitectura o también se ubican por encima del piso de la última ocupación del sitio en una matriz de arena eólica. Luego de ser inhumado el cadáver se rellenaba con el mismo material propio del área, pudiendo además ser selladas con el piso de la siguiente ocupación. Según la tipología de tumbas establecida para San José de Moro (Castillo y Donnan 1994: 119), se ubican en la categoría de "tumba de pozo".

Las **tumbas de cámara** representan una construcción más compleja, que requiere de mayor tiempo y la participación de otras técnicas. La cámara es fabricada con adobes dispuestos

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Características Constructivas	
		Fosa	Cámara
6	1	x	
7	1	x	
	2	x	
	3	x	
	4	x	
8	1	x	
	2	x	
	3	x	
	4	x	
9	1		x
	2		x
	3		x
	4		x
	5		x
15	1	x	
16	1		x
17	1	x	
18	1		x
25	1	x	
	2	x	
	3	x	
	4	x	
	5	x	
	6	x	
	7	x	
26	1		x
Plaza Pública	1	x	
Taller Alfarero	1	x	
	2	x	
Centro de Visitantes	1	x	
	2		x
	3	x	
Total		23	9

Cuadro 5.2. Características constructivas de las tumbas en el centro urbano Moche.

en hiladas y en una fila o más, según el tamaño de la fosa donde se ubicará, pues el propósito es crear un espacio uniforme en su interior, donde se pueda enterrar un individuo. Este espacio no difiere en dimensiones a las tumbas de fosa, excepto que la altura promedio llega a los 90 cm. Los paramentos de la cámara no tienen ningún tratamiento adicional del enlucido, como puede ser pintura o nichos. De manera similar a las tumbas de fosa, pueden intruir en los pisos de la arquitectura, pero no han sido encontradas hasta el momento dentro de la capa de arena posterior al piso tardío. Este tipo de cámara, según la clasificación establecida por Donnan (1995: 136), se ubica en la categoría de "cámara rectangular". También se registró una cámara construida "sobre el piso", asociada a la arquitectura del conjunto 16 (Chapdelaine et al. 1998: 245).

Merece una mención especial la tumba encontrada en la plataforma del conjunto arquitectónico 18 (Tello 1997, 1998), debido a que su sistema constructivo se asemeja al de la tumba 2 de la Huaca de La Luna (Uceda et al. 1994: 280-284). La cámara se comporta como un encajonamiento dentro de bloques constructivos de adobes, dejado exprofesamente durante la construcción de la plataforma. La cubierta es a doble agua, creada a través de adobes que se apoyan en el reborde de la cámara y entre sí para formar un ángulo interno. Además de este

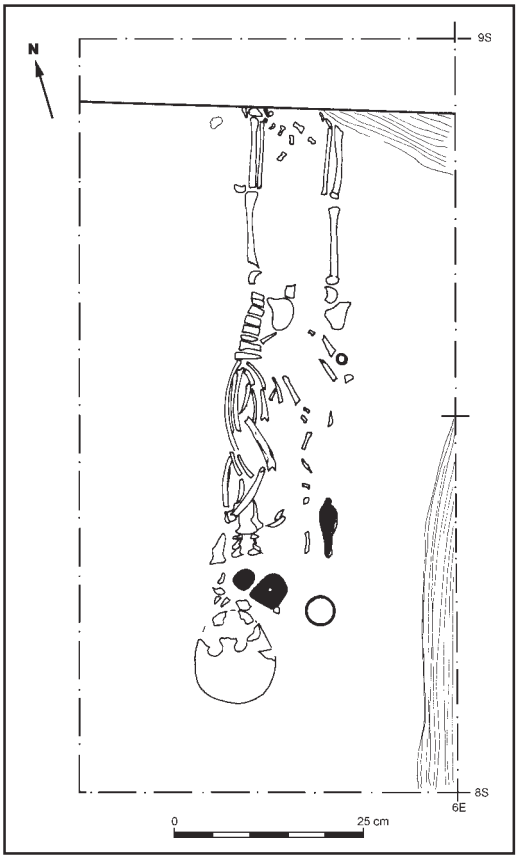


Fig. 5.2. Conjunto arquitectónico 25, individuo y ofrendas de la tumba 1.

tipo de cubierta, debieron también existir otras formas de techar las tumbas de cámara, usando vigas de madera o de caña de guayaquil.

Inhumación del individuo

Casi todos los individuos descansan sobre el piso de la tumba y en ocasiones sobre ofrendas de cerámica u objetos de metales (Cuadro 5.1). Lamentablemente, es escasa la información que se pudo recuperar referente a la preparación del cadáver, pues sólo se registraron algunas improntas de textil y cañas como elementos componentes del ataúd o "fardo" funerario.

El cadáver siempre se ubica al centro de la tumba, generalmente en posición decúbito dorsal (Figs. 5.2 a 5.5) y en ocasiones de costado (Fig. 5.6) o decúbito ventral (Fig. 5.7). La orientación generalizada es de sur a norte, es decir la cabeza ubicada al sur y los pies al norte, pero también existen entierros orientados de este a oeste. Muy pocas veces se encuentran orientados de oeste a este, como en el caso de una tumba de la fase Moche III; o de norte a sur,

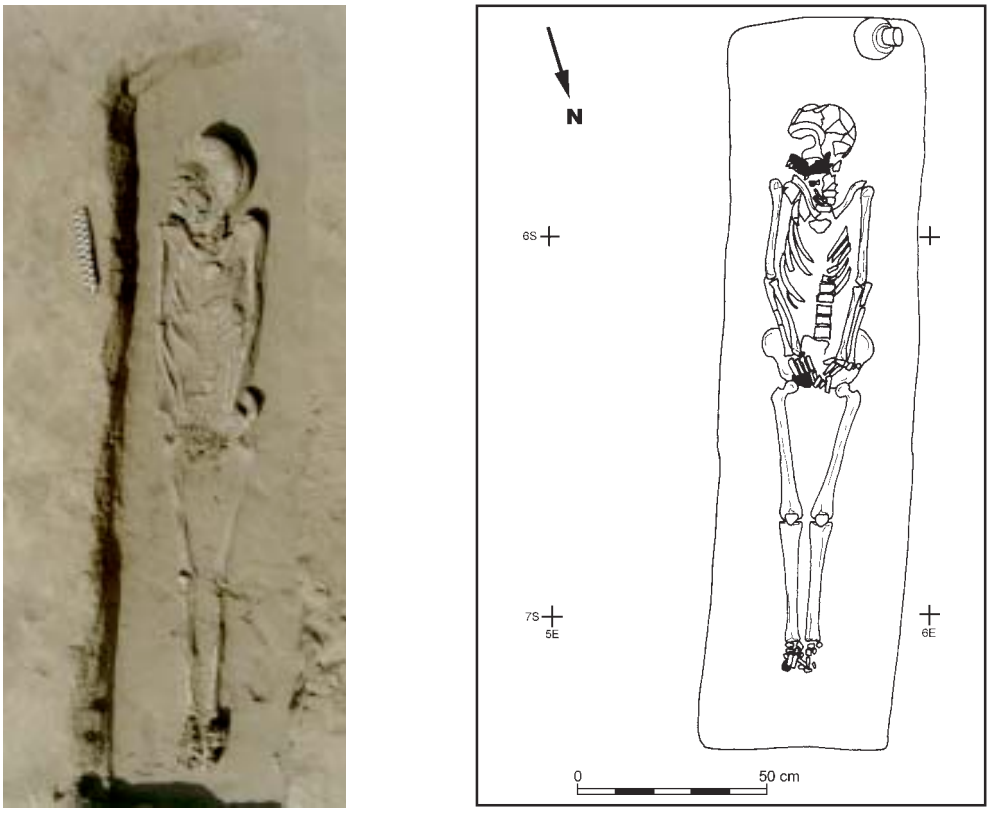


Fig. 5.3. Conjunto arquitectónico 25, vista y dibujo de planta del individuo de la tumba 2.

como en el caso de una tumba del conjunto 6 que es de la época Chimú Temprano (Chapdelaine et al. 1999).

Cuando el cadáver está ubicado decúbito dorsal y de sur a norte, la mirada puede estar hacia el este u oeste y ocasionalmente hacia el norte, mientras que los que están decúbito ventral se orientan de este a oeste y con la mirada simplemente hacia abajo. En cuanto a los entierros en posición de costado, generalmente se orientan de sur a norte, pero también existen de este a oeste; pueden descansar en su lado derecho o izquierdo, mirando hacia el frente.

Casi todos los cadáveres decúbito dorsal están extendidos y muy pocas veces semi extendidos; las extremidades superiores están pegadas a los lados, y las manos pueden estar por encima de la pelvis o al costado de ella; así como recogidas hacia el tórax. Las extremidades inferiores se juntan a la altura de los pies y pueden estar superpuestas o separadas.

El caso del individuo uno de la tumba 3 (conjunto arquitectónico 8), está decúbito ventral, las extremidades superiores se recogen contra el vientre y los pies están superpuestos. Los cadáveres de costado generalmente están semi extendidos, pero también existen

flexionados, y las extremidades superiores se recogen hacia el tórax o están semi extendidas (Fig. 5.7).

Los individuos

El estudio de antropología física ha determinado que los individuos inhumados son de ambos sexos y de edades que oscilan entre 2 a 60 años de edad al momento de su muerte (Cuadro 5.4).

El individuo de la tumba del conjunto arquitectónico 6 es un infante de 4 a 8 años y de sexo indeterminado (Chapdelaine et al. 1997: 78). En el conjunto arquitectónico 7 se han excavado cuatro individuos en sus respectivas tumbas: el individuo 1 es de sexo femenino y de 35 a 49 años; el segundo y tercer individuo son de sexo masculino y adultos; mientras que el individuo 4 es un adolescente, de unos 12 años de edad (Chapdelaine et al. 1997, Chapdelaine 1998a, 1998b y 1999).

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Orientación				Posición		
		S-N	E-O	O-E	N-S	Decúbito Dorsal	Decúbito Ventral	De Costado
6	1				x		x	
7	1	x				x		
	2	x				x		
	3	x				x		
	4	x				x		
8	1		x					x
	2			x		x		
	3		x				x	
			x				x	
	4	x				x		
9	1	x				x		
	2	?				?		
	3	?				?		
	4	?				?		
	5	x						x
15	1	x				x		
			x			x		
16	1	?						
17	1	x				x		
18	1	x				x		
25	1	x				x		
	2	x				x		
	3	x				x		
	4	x				x		
	5	?				?		
	6	?				?		
	7	x				x		
26	1	x						x
Plaza Pública	1	x						x
Taller Alfarero	1	x				x		
	2	x				x		
Centro de Visitantes	1	x				x		
	2	x				x		
	3		x			x		
Total		21	5	1	1	21	3	4

Cuadro 5.3. Inhumanación de los individuos en las tumbas de la zona urbana.

Son cinco los individuos que se han podido identificar hasta el momento en el conjunto arquitectónico 8: el primero es de sexo masculino y adulto; el segundo es una mujer adulta; el tercero es un hombre de 20 a 24 años; el cuarto es un infante; y el quinto es un hombre de 35 a 40 años que presentó pintura roja en el rostro.

El análisis de antropología física de los restos óseos del conjunto arquitectónico 9 están en curso, pero por versiones de Millones (comunicación personal, 1999) se puede adelantar que existe un individuo de sexo masculino entre 24 a 34 años, un adulto de sexo indeterminado, dos infantes entre 3 a 4 años y un individuo de 15 años de edad.

La tumba del conjunto arquitectónico 15 está constituida por dos individuos. El individuo principal es de sexo masculino y adulto, el segundo es un infante (Chapdelaine 1999).

El individuo del conjunto arquitectónico 16 es de sexo femenino, de más de 35 años y sufrió de artritis (Chapdelaine et al. 1998: 247). El personaje del conjunto arquitectónico 17 es un hombre adulto, mientras que el individuo del conjunto 18 es de sexo masculino, pero joven.

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Sexo	Edad (años)	Estatura (cm)
6	1	indeterminado	4-8	
7	1	femenino	35-49	
	2	masculino	adulto	
	3	masculino	adulto	
	4	indeterminado	12	
8	1	masculino	adulto	
	2	femenino	adulto	
	3	masculino	20-24	
		indeterminado	infante	
	4	masculino	35-45	
9	1			
	2			
	3			
	4			
	5			
15	1	masculino	adulto	
		indeterminado	infante	
16	1	femenino	35	
17	1	masculino	adulto	
18	1	masculino	joven	
25	1	indeterminado	2-3	73
	2	femenino	36-40	150
	3	indeterminado	11-12	130
	4	femenino	30-40	138
	5	indeterminado	36-45	
	6	indeterminado	adulto	
	7	masculino	45	157
26	1	masculino	adulto	
Plaza Pública	1	femenino	25	
Taller Alfarero	1	masculino	40	155
	2	femenino	40-50	150
Centro de Visitantes	1	indeterminado	5± 6 meses	
	2	masculino	60	154
	3	indeterminado	4-5	

Cuadro 5.4. Los individuos de las tumbas de la zona urbana Moche.

Fig. 5.4.Conjunto arquitectónico 25, individuos de las tumbas 3 y 4.

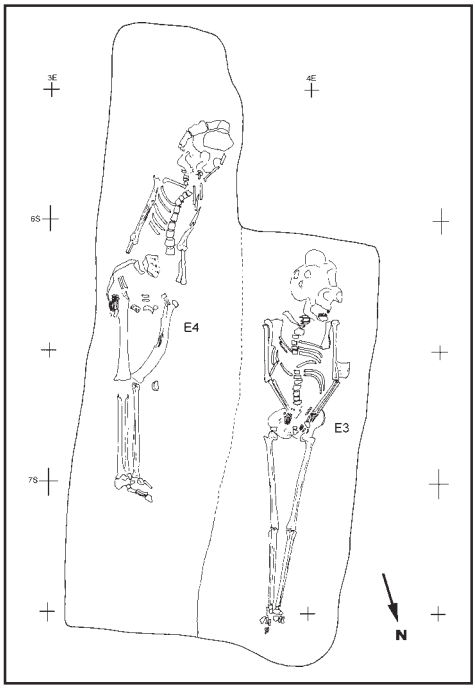


Fig. 5.5. Conjunto arquitectónico 25, dibujo de planta del individuo de las tumbas 3 y 4.

En el conjunto arquitectónico 25 se han registrado siete individuos. El primero es una infante de entre 2 a 3 años y 73 cm de estatura. La única patología que se le observó es la presencia de criba orbitalia en ambas órbitas, que actualmente se asocia con anemia por deficiencia de hierro. El segundo individuo es de sexo femenino, de 36 a 45 años y 150 cm de estatura. Se puede observar en la porción posterior del parietal derecho la existencia de una fractura consolidada, probablemente producto de un golpe, pero que cicatrizó sin mayores consecuencias. Así mismo, las falanges distales muestran una leve artritis en ambas manos, y es interesante indicar también la presencia de pintura roja en su rostro. El tercer individuo es de 11 a 12 años y 130 cm de estatura. No fue posible observar ninguna patología. El cuarto individuo es de sexo femenino, de 30 a 40 años y 138 cm de estatura. Entre las patologías que se le identificó está la artritis, a través de las huellas dejadas en las falanges distales de la mano izquierda; así como las hipoplasias dentales registradas en los defectos de crecimiento del esmalte. El quinto individuo tiene entre 36 a 40 años y se ha podido observar la miositis osificans como patología. El individuo 6 es un adulto, cuya única evidencia de patología la constituye una leve caries en el tercer molar; no es posible determinar exactamente otras características, debido a que está incompleto producto de la huaquería, al igual que el individuo 5. Finalmente, el séptimo individuo es de sexo masculino, de 45 años y 1,57 m de estatura. No presenta patologías, excepto inicio de artritis en algunas de las falanges distales de la mano derecha (Millones 1999: 75-97).

Fig. 5.6. Conjunto arquitectónico 8, individuo y cerámica de la tumba 1.

El individuo de la tumba del conjunto arquitectónico 26 es de sexo masculino, adulto y presenta huellas de una herida en el cúbito derecho (Chapdelaine 1999).

La tumba ubicada en la plaza pública entre el conjunto 11 y 12 correspondió a un individuo de sexo femenino y de 25 años de edad (Chapdelaine 1998a: 99).

En el taller de alfarero se excavaron dos tumbas, cuyos cadáveres fueron analizados por el antropólogo físico John Verano. El individuo de la tumba 1 es de sexo masculino, de unos 40 años, 155 cm de estatura y de buena conformación ósea. Esta persona sufrió de varias alteraciones o traumatismos profesionales (traumatismos en las manos y artritis en la columna), producto de los trabajos de alfarería. En la tumba 2 se inhumó un individuo de sexo femenino, de 40 a 50 años y de 150 cm de estatura. Sufrió de artritis en la columna vertebral, manos y rodillas; además se observó una fractura consolidada en el radio izquierdo (Uceda y Armas 1997: 98 y 102).

Finalmente, del Centro de Visitantes provienen tres individuos encontrados en sus respectivas tumbas. El primer individuo es un infante de 5 años (± 6 meses); presenta como patologías en la órbita izquierda dos pequeños orificios porosos que indican la existencia de criba orbitalia y en ambos parietales tiene una lesión en el tejido compacto que puede

Fig. 5.7. Conjunto arquitectónico 8, individuo y ofrendas de la tumba 3.

relacionarse con una encefalitis de origen diversa. El segundo individuo es de sexo masculino, de 60 años y 154 cm de estatura. Como patología se observa un desgaste pronunciado en la carilla articular distal izquierda de la clavícula y del acromion del omóplato, que podría deberse a alguna actividad física específica del brazo izquierdo. El tercer individuo es un infante de 4 a 5 años; las patologías registradas son: una leve cribia orbitalia que actualmente se asocia con la anemia por deficiencia de hierro, así como periostitis en tres costillas derechas y una izquierda, cuya inflamación sería de origen traumática (Millones 2000: 215-233).

La cerámica

Generalmente la cerámica era colocada después de depositar el cadáver en la tumba, bajo un orden establecido previamente y se ubica hacia los pies, cráneo, costados y sobre el cadáver. Algunas veces los ceramios de mejor calidad eran rotos exprofesamente, estrellándolos sobre el piso o arrojándoles piedras; este acto también se ha registrado durante el sellamiento de la sepultura (Fig. 5.8). A medida que se avanzaba con el ritual de la inhumación, también se depositaban más ceramios, pero en menor proporción a los existentes en la parte inferior de la tumba (Láms. 5.1 y 5.2; Figs. 5.9 y 5.10).

El total de la muestra está conformada por 419 ejemplares pertenecientes a las tumbas objeto de este estudio (Cuadro 5.5). Las vasijas cerradas son las predominantes y están representadas por 315 ejemplares que equivalen al 75,18% del total de la muestra analizada.

Fig. 5.8. Conjunto arquitectónico 25, detalle de la cerámica de la tumba 2.

De estas vasijas, los cántaros alcanzan el porcentaje mayor con 168 ejemplares (40,10%), luego siguen 102 botellas (24,34%), 27 ollas (6,44%), 9 jarras (2,15%), 7 cancheros (1,67%) y finalmente dos tinajas (0,48%). Mientras tanto, las vasijas abiertas son 93, que representan el 22,20% del total de la muestra analizada y están conformadas por 81 floreros (19,33%) y 12 cuencos (2,86%). Por último, también se tiene tres figurinas, dos pequeñas vasijas escultóricas, dos piruros y cuatro vasijas no identificadas, 11 elementos que conforman el 2,63% del total de la muestra analizada.

De todas las tumbas estudiadas, la que presenta mayor cantidad de cerámica (59 ejemplares) es la tumba 2 del Centro de Visitantes (Láms. 5.3), perteneciente a un individuo de sexo masculino y de 60 años de edad. Luego sigue la tumba 2 del conjunto arquitectónico 25 (Lám. 5.1), con 55 ceramios y pertenece a una mujer de 36 a 40 años de edad. En tercer lugar está la tumba 2 del taller de alfarero, presentando 43 ceramios y pertenece a una mujer de 40 a 50 años. Finalmente, sigue la tumba 3 del conjunto arquitectónico 25 con 34 ceramios y pertenece a un infante de 11 a 12 años (Fig. 5.10).

La cerámica, en general, no presenta evidencias de uso doméstico y aparentemente éstas habrían sido elaboradas exclusivamente para la inhumación de los individuos, lo que también se puede observar en la forma y decoración de las vasijas que sugieren una producción en serie, característica propia de la fase Moche IV (Donnan 1965: 128). Se exceptúan de este patrón los ceramios de mejor calidad que tienen huellas de uso y posiblemente formaban parte de los objetos personales del difunto. Su forma y decoración es variada, pero generalmente similares a los publicados por Donnan y Mackey (1978). Es necesario indicar que las siete

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Vasijas Cerradas							Vasijas Abiertas			Otros	Total	
		Botella	Canchero	Olla	Cántaro	Jarra	Tinaja	Subtotal	Florero	Cuenco	Subtotal		N	%
6	1			2				2			-.-		2	0.48
7	1	2			6			8	1		1		9	2.15
	2							-.-			-.-			0
	3				5			5			-.-		5	1.19
	4				2		1	3			-.-		3	0.72
8	1	1						1			-.-		1	0.24
	2							-.-			-.-			0
	3			7				7			-.-		7	1.67
	4	4	1					5			-.-		5	1.19
9	1												?	
	2												?	
	3												?	
	4												?	
	5												?	
15	1				3			3		1	1		4	0.95
16	1	5			16			21	7	1	8	4	33	7.88
17	1	2	2	1	15			20	2		2	2	24	5.73
18	1	1	1					2			-.-		2	0.48
25	1							-.-			-.-	2	2	0.48
	2	13		5	25			43	12		12		55	13.1
	3	12		2	13			27	7		7		34	8.11
	4	2		3	5			10	5		5		15	3.58
	5	7		3	8			18	1		1		19	4.53
	6	1		4	16			21	1		1		22	5.25
	7	5			2			7	1		1		8	1.91
26	1	12	1		10	2		25	3	1	4		29	6.92
Plaza Pública	1	4			4	5		13	7	3	10		23	5.49
Taller Alfarero	1	1						1	2		2	1	4	0.95
	2	5			19	2		26	10	6	16	1	43	10.3
Centro de Visitantes	1	2			8			10			-.-		10	2.39
	2	23	2		11			36	22		22	1	59	14.1
	3						1	1			-.-		1	0.24
Total	N	102	7	27	168	9	2	315	81	12	93	11	419	100
	%	24.34	1.67	6.44	40.10	2.15	0.48	75.18	19.33	2.86	22.20	2.63	100	

Cuadro 5.5. La cerámica de las tumbas de la zona urbana Moche.

ollas de la tumba 3 del conjunto arquitectónico 8 se hallaron incompletas y con improntas que indican una función doméstica, si bien esta tumba pertenece a la fase III de Moche.

Los objetos de cobre

Los objetos de cobre forman parte de las ofrendas y por lo general se colocaban directamente sobre el cuerpo del individuo durante la preparación del "fardo" funerario. Del total de las 32 tumbas analizadas, solamente 5 –que representan el 15,6%– carecen de este tipo de ofrendas. Los objetos de cobre se presentan con más frecuencia en la boca, manos, pies, rostros y/o tórax del individuo; así como en menor porcentaje sobre la pelvis (Cuadro 5.6). Desde luego que también se registran objetos fuera del "fardo" que pudieron ser colocados antes o durante la inhumación del individuo. Como ejemplo tenemos nueve objetos bivalvos ubicados por debajo del cadáver de la tumba del conjunto arquitectónico 18 (Fig. 5.11). Dentro de la boca del cadáver generalmente se colocaban láminas pequeñas o medianas dobladas, pero también se han registrado otros objetos como: depilador, anzuelo y prendedor. Los metales

Lám. 5.1. Arriba: Ofrendas de la tumba 2 del conjunto arquitectónico 25. Abajo: botella de la tumba 2, que representa a un personaje portando un objeto en la mano; la otra es una botella de la tumba 2 y representa a un prisionero.

Lám. 5.2. Nivel 2 de la cerámica de las tumbas 3 y 4, conjunto arquitectónico 25.

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Ubicación							Forma						
		Rostro	Boca	Manos	Pies	Pelvis	Tórax	Otro	Lámina	Prendedor	Aguja	Piruro	Cuchillo	Depilador	Otro
6	1		x	x	x				x						x
7	1	x	x	x				x	x		x	x	x		
	2							-.-							
	3		x					x	x					x	
	4		x				x		x						x
8	1							-.-							
	2							x		x					
	3							-.-							
	4							-.-							
9	1							?	x						
	2							?	x						
	3							?	x						
	4							?	x						
	5							x			x				
15	1		x				x		x						
							x		x		x				
16	1							?	x						
17	1							?	x						
18	1			x				x						x	x
25	1			x	x		x		x						
	2	x		x	x	x			x						
	3		x	x					x						
	4	x		x	x				x						
	5		x	x					x						
	6		x		x				x						
	7		x	x					x				x		
26	1							?			x				
Plaza Pública	1			x	x				x			x			
Taller Alfarero	1	x							x						
	2	x	x	x	x				x	x			x		
Centro de Visitantes	1		x						x						
	2		x	x					x						
	3							-.-							

Cuadro 5.6. Ubicación de los objetos de cobre de las tumbas de la zona urbana Moche.

ubicados en el rostro son láminas grandes a manera de máscaras que pueden estar conformadas por una o más piezas. Los objetos que se presentan en las manos del cadáver tienden a formas más diversas, como: cuchillo, depilador, piruro, espátula y láminas, cuya ubicación puede estar en cualquiera de las dos manos o en ambas a la vez. En los pies o tórax mayormente se colocan láminas pequeñas o de tamaño mediano pero dobladas. Finalmente, en la pelvis se han registrado láminas y cuchillos, éste último cogido en la mano del cadáver.

Además de los objetos en mención existen agujas y alambres que integran el ajuar funerario. La existencia de objetos de cobre directamente asociados al cuerpo del individuo, pueden presentarse en la mayoría de las partes antes mencionadas o en cualquiera de ellas indistintamente.

Otras ofrendas

También se registraron restos de animales asociados a 13 tumbas, que representan el 41% del total de las tumbas estudiadas (Cuadro 5.7). Todas presentan restos de camélidos, excepto la tumba 2 del taller de alfarero que sólo presentó restos de cuy a la altura del brazo derecho del individuo. En la tumba 1 del conjunto arquitectónico 25 se encontró siete vértebras

Conjunto Arquitectónico	Nº de Tumba	Restos			Collar de Cuentas	Vasijas de Arcilla sin cocer
		Camélido	Roedor	Pez		
6	1	-.-			x	
7	1	x				
	2	-.-				
	3	-.-				
	4	x				
8	1	-.-				
	2	-.-				
	3	x				
	4	-.-				
9	1	?				
	2	x				
	3	?				
	4	?			x	
	5	-.-			x	
15	1	-.-				
16	1	x				
17	1	x				x
18	1	-.-				
25	1	x	x	x		
	2	x			x	x
	3	-.-				
	4	x				
	5	?				
	6	?				
	7	x				
26	1	-.-				
Plaza Pública	1	-.-				
Taller Alfarero	1	x				
	2		x			
Centro de Visitantes	1	-.-				
	2	x				
	3	-.-				

Cuadro 5.7. Otras ofrendas de las tumbas de la zona urbana.

de pescado y un hueso de cuy sobre el abdomen, y un hueso de camélido cerca de los miembros inferiores del cadáver; el contexto sugiere que estos restos óseos formaban parte del relleno transportado durante el ritual. Mientras que en la tumba 2 de este mismo conjunto se ubicó el cráneo y extremidades de un camélido en la cabecera izquierda del individuo (Fig. 5.9d). La tumba 4 del conjunto arquitectónico 25 presenta al costado de la pierna izquierda del individuo un fragmento quemado de extremidad de camélido. En la tumba 7 del conjunto 25 se ubicó la mandíbula de un camélido cubriendo parcialmente las órbitas del individuo y también las extremidades del camélido aproximadamente a 10 cm por encima del cráneo y hacia las costillas del individuo. En las restantes ocho tumbas, los huesos están representados mayormente por extremidades de camélidos (Fig. 5.12), pero también se ha registrado el cráneo, como es el caso de la tumba 2 del Centro de Visitantes; así como un feto de camélido sin cabeza ni extremidades en la tumba 3 del conjunto arquitectónico 8.

Entre otras ofrendas se hallaron vasijas de arcilla sin cocer en la tumba del conjunto arquitectónico 17 y en la tumba 2 del conjunto 25; así como collares compuestos de cuentas en cerámica, hueso o piedra, en las tumbas de los conjuntos arquitectónicos 6, 9 (tumba 5), 15 y 25 (tumba 2), asociados alrededor del cuello de los cadáveres.

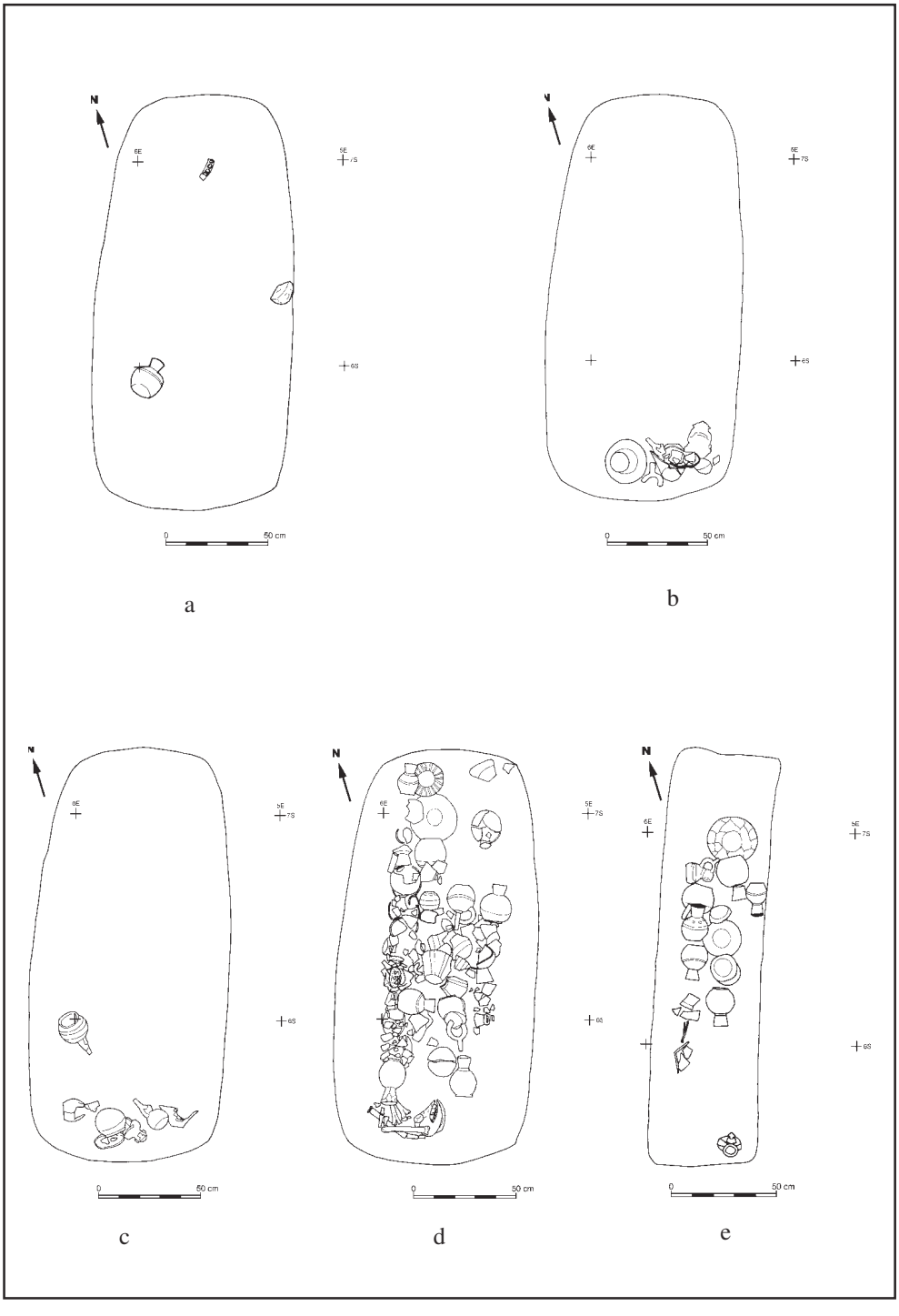


Fig. 5.9. Dibujo de planta de la cerámica de la Tumba 2 del conjunto arquitectónico 25: a) nivel 1; b) nivel 2 A; c) nivel 2 B; d) nivel 3; y e) nivel 4.

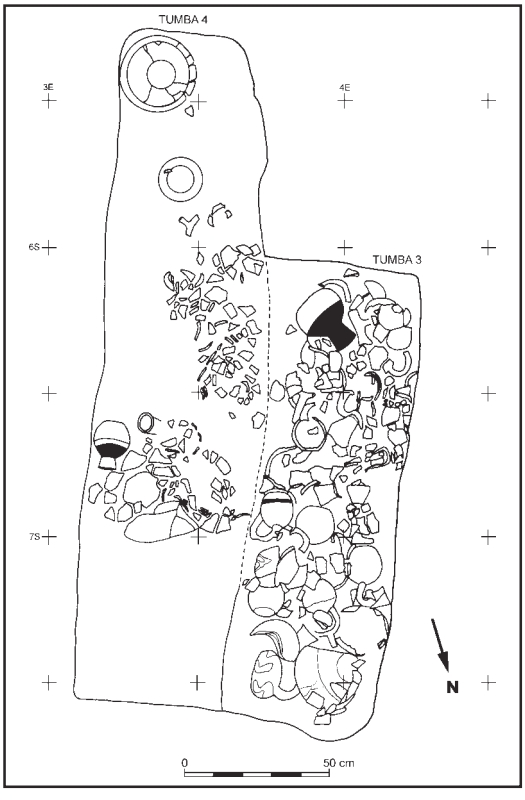


Fig. 5.10. Conjunto arquitectónico 25, dibujo de planta del nivel 2 de la cerámica de las tumbas 3 y 4.

LAS TUMBAS DE LA PLATAFORMA I, HUACA DE LA LUNA

La muestra procedente de la Plataforma I de la Huaca de la Luna está conformada por seis tumbas (Cuadro 5.8; Fig. 5.13), que equivalen al 16% del total analizado y se hallaron entre 1991 y 1997 asociadas al relleno de adobes tramados que cubre el edificio B de la plataforma principal de la Huaca de La Luna (Uceda y Canziani 1998: 147) y pertenecientes a la fase estilística Moche IV, según la secuencia establecida por Larco (1948). Existen cinco tumbas más registradas en las excavaciones, pero lamentablemente fueron disturbadas por buscadores de tesoros y los escasos elementos culturales recuperados están siendo analizados, por tal motivo no han sido consideradas en la muestra del presente estudio.

Características constructivas

Considerando las características de construcción, las tumbas procedentes de la Plataforma I de la Huaca de la Luna se pueden clasificar en: a) Tumbas de cámara y b) Tumbas de fosa.

Fig. 5.11. Conjunto arquitectónico 18, segundo nivel de ofrendas de la tumba 1.

Tumbas de cámara. La cámara se construye mediante la técnica del encajonamiento, esto quiere decir que cuando se comienzan a cubrir los edificios con el relleno de adobes tramados, se deja un espacio exprofesamente para una tumba, por lo tanto los bloques de adobes crean una cámara de forma rectangular cuyas dimensiones varían de acuerdo al número de individuos a inhumar. Cuando se trata de un individuo, las dimensiones promedio son 2,10 m de largo, 80 cm de ancho y 90 cm de alto. Pero también existen cámaras más complejas, como es el caso de la tumba 5 (Tello 1995: 71-72), cuando el encajonamiento se presentó acondicionado por muros formando una cámara propiamente dicha compuesta de dos compartimientos, con piso de barro y midió 2,80 m de largo por 2,10 m de ancho y 1,10 m de alto.

Tumbas de fosa. Este tipo de tumba es más simple y se presenta con menos frecuencia. La construcción se realiza mediante el desarmado del relleno de adobe tramados para obtener un espacio de forma rectangular, por esto el corte tiende a ubicarse hacia los paramentos de los bloques constructivos, y cuyas dimensiones están de acuerdo al tamaño del individuo a inhumar, pero están dentro del promedio establecido para las tumbas de cámara. A diferencia del tipo anterior de tumbas, en estos casos no se habían previsto realizar originalmente durante el proceso de sellar el edificio. También estas fosas fueron acondicionadas con tierra, cascote y barro, para nivelar la superficie de la base, así como para ordenar los elementos ofrendados.

Fig. 5.12. Conjunto arquitectónico 17, ofrendas de la tumba 1.

Nº de Tumba	Caracte. Construc.	Individuo			Inhumación del Individuo		Cerámica	Fase Estilística	Ubicación de Objetos de Cobre	Ofrendas de Animales
		Sexo	Edad (años)	Estatura (cm)	Orientacion	Posición				
1	Cámara	Masculino	20-35	186 ± 3	E-W	DD	10	IV	R,T,Pe,P,H	
2	Cámara	Masculino	20-35	186 ± 3	S-N	DD	17	IV	R,B,T,Pe,M,P	c,p,otro
3-4	Fosa	Masculino	40-45	163-170	S-N	DD	7	IV	R,M, Otro	c
5	Cámara	Femenino	18-20	154.9 ± 3	S-N	DD	**	IV	Otro	c, otro
		*	*	*	-.-	-.-				
8	Cámara	Femenino	50-60	155	S-N	DD	37?	IV	R,M,P	c
12	Fosa	Masculino	Adulto	152	S-N	DD	18	IV	r,b,t,m,p	c

* Cuadro Nº 5.9
** Cuadro Nº 5.10

N = Norte
S = Sur
E = Este
W = Oeste

DD = decúnito dorsal

R = Rosto
B = Boca
M = Manos
P = Pies
T = Tórax
Pe = Pelvis
H = Húmero

c = camélido
p = pescado

Cuadro 5.8. Tumbas de la Plataforma I, Huaca de la Luna.

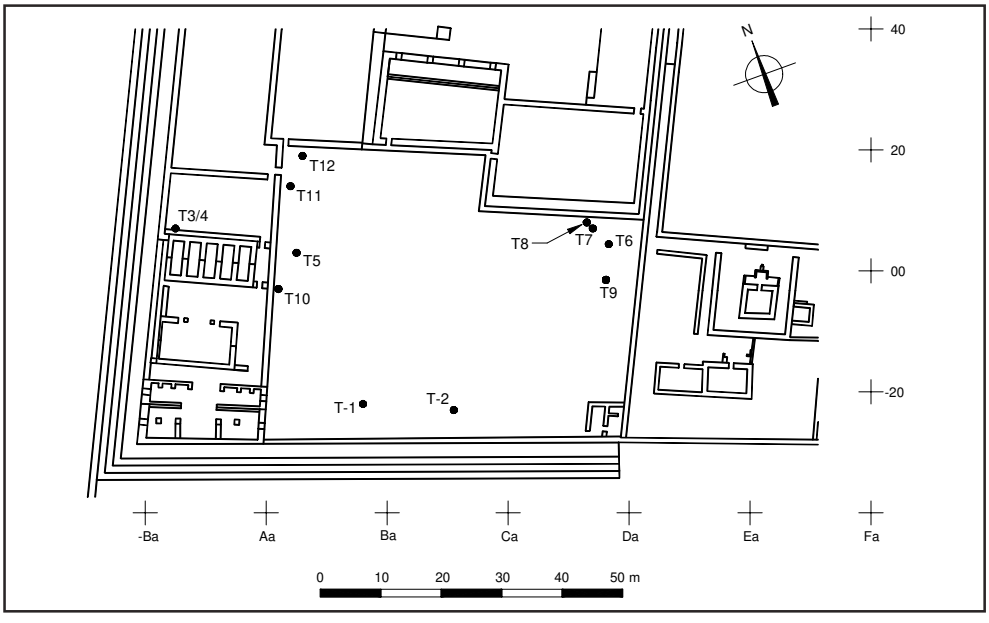


Fig. 5.13. Dibujo de planta de la Plataforma I señalando la ubicación de las tumbas.

Las cubiertas

Se han registrado dos tipos de cubierta: de adobes y de vigas. En el caso de las **cubiertas de adobes**, los adobes están distribuidos de manera paralela en número de dos a lo largo de la cámara. Este ordenamiento particular de los adobes forma una cubierta a manera de bóveda, dado que los extremos de los adobes se apoyan entre sí formando un ángulo interior; mientras que el otro lado se apoyaban en el borde de las paredes de la cámara.

En cuanto a las **cubiertas de vigas**, sobre esta cubierta se ubicaron los rellenos de adobes tramados y en algunos casos se cubrió en primer lugar con cantos rodados y lajas, como es el caso de la tumba 5. En este tipo de cubierta se han empleado tres materiales: algarrobo, caña guayaquil y caña brava. Las vigas de algarrobo se utilizaron en estado natural, de forma sinuosa y algunas presentan en uno de sus extremos un horcón; este detalle nos induce a pensar que en un primer momento fueron utilizadas como postes para crear techos en determinados espacios. Sin embargo, en la cobertura de las tumbas se pueden distribuir de tres maneras: a) Vigas que siguen la orientación de la tumba, b) Vigas transversales a la orientación de la tumba y c) Vigas que se cruzan alternadas siguiendo la orientación y trasversales a la tumba.

En cuanto a las cubiertas de caña guayaquil y caña brava, éstas fueron amarradas con soguillas y en algunos casos sobre ellas se colocó un petate posiblemente con la finalidad de evitar la filtración de tierra. También pueden estar reforzadas con vigas de algarrobo.

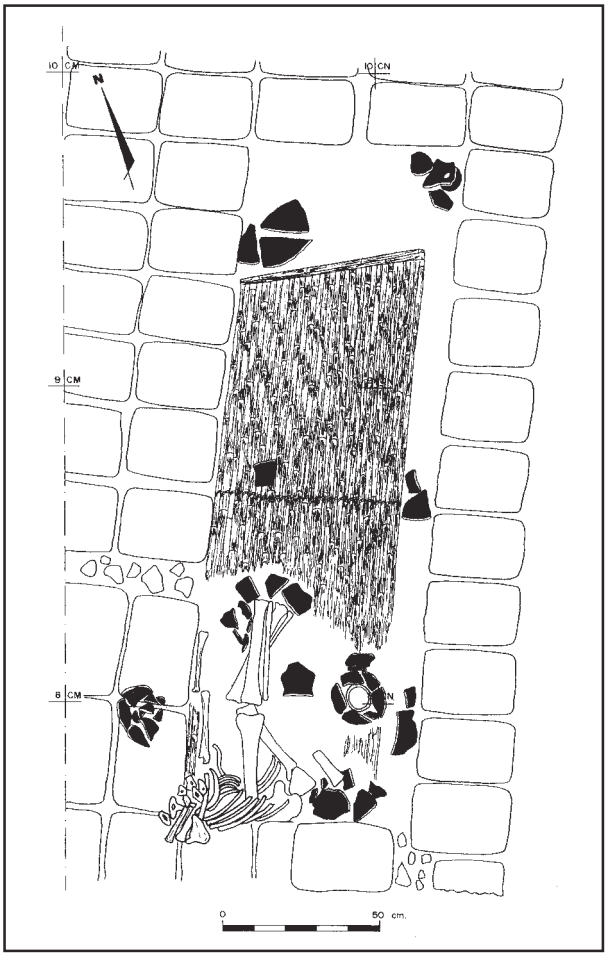


Fig. 5.14. Plataforma I, Huaca de la Luna, ataúd de cañas y osamenta de la tumba 8.

Preparación del cadáver

Dado el mal estado de conservación de la mayoría de los contextos, no fue posible recuperar toda la información referente a la preparación del cadáver, pero se puede afirmar que son dos las maneras como llegan los cuerpos hasta la ubicación final en la tumba: a) Estructura de cañas y b) Ataúd de cañas, siguiendo la clasificación establecida por Donnan (1995: 125 y 131).

En cuanto al tipo **estructura de cañas**, se trata de un tipo de "fardo" y está presente en las tumbas 3/4 y 12. Se trata de un soporte de cañas amarradas con fibra vegetal donde se coloca el cadáver para luego ser envuelto con textiles. También han sido reportados en el centro urbano Moche de las Huacas del Sol y de La Luna (Donnan y Mackey 1978) y en Pacatnamú (Ubbelohde-Doering 1983, Hecker y Hecker 1992).

En cuanto al tipo **ataúd de cañas**, se registró en las tumbas 2, 5, 8 y posiblemente en la tumba 1. Estos ataúdes están fabricados de cañas dispuestas a lo largo y transversales a los extremos, amarrados con fibras vegetales cada cierto tramo. Las dimensiones promedio son 2 metros de largo por 50 cm de ancho y 25 cm de alto (Fig. 5.14). Este tipo de sarcófago también fue registrado en Pacatnamú (Ubbelohde-Doering 1983, Hecker y Hecker 1992).

Los individuos

Los individuos se ubicaron en posición extendida decúbito dorsal, la cabeza está al sur y los pies al norte; excepto el individuo de la tumba 1 que se encuentra orientado de este a oeste (Cuadro 5.8). Las extremidades superiores se extienden lateralmente y las manos se juntan a la altura de la pelvis; mientras que las extremidades inferiores también se extienden y se juntan a la altura de los pies. La mirada de estos cadáveres es hacia cualesquiera de los cuatro puntos cardinales.

Los individuos de las tumbas 1 y 2 son de sexo masculino, de entre 20 a 35 años, de 168 ± 3 cm de estatura y con buena contextura física. El individuo de la tumba 1 presentó fracturas en la segunda y quinta falange del pie derecho y posiblemente tuberculosis aguda, observable en las clavículas. Posiblemente este individuo murió producto de una enfermedad crónica. Mientras que al individuo de la tumba 2 se le detectó artritis ligera en la primera y quinta vértebras lumbares, así como en los pies (Uceda 1997: 181).

El individuo de la tumba 3/4 es de sexo masculino, de 40 a 45 años, entre 1,63 a 1,70 m de estatura y de contextura robusta. La patología que se le identificó es la artritis en las articulaciones de las manos y pies, vértebras lumbares y toráxicas, así como en la clavícula. También presentó traumatismos en el cráneo, en dos dedos de la mano derecha y en la clavícula izquierda.

En cuanto a la tumba 5 se han registrado 11 individuos de los cuales el ubicado en el reborde de la cámara es una mujer, de entre 18 a 20 años y de 154,9 ± 3 cm de estatura (Cuadro 5.8). Las patologías que presenta en el ámbito dental son hipoplesia del esmalte en el canino derecho del maxilar, formación de cálculos en todos los dientes y reabsorción ligera del alveolar del maxilar. Mientras que dentro de la cámara se ubicaron partes de 10 individuos de ambos sexos y de edades que oscilan entre los 5 a 35 años (Cuadro 5.9) (Tello 1995, Uceda 1997).

La tumba 8 presenta un individuo de sexo femenino, entre 50 a 60 años y de 1,55 m de estatura. Finalmente, el individuo de la tumba 12 es adulto, de sexo masculino y tiene 1,52 m de estatura (comunicación personal de Millones, 1999).

La cerámica

En términos generales, los ceramios han sido elaborados para ser depositados como ofrendas, pues no presentan huellas de uso doméstico y se fabricaron en serie, a través de moldes, así como también por su decoración; excepto las piezas escultóricas que se distinguen

N° de Individuo	Sexo	Edad (años)	Estatura (cm)
1	Femenino	25-35	154 ± 3
2	Femenino	18-35	157 ± 3
3	Femenino	19-24	147 ± 3
4	Masculino	20-23	152,7 ± 3
5	Masculino	21-25	166,5 ± 3
6	Masculino	20-30	Indeterminado
7	Indeterminado	5-7	Indeterminado
8	Indeterminado	9-11,5	Indeterminado
9	Indeterminado	10-15	Indeterminado
10	Indeterminado	12-15	Indeterminado

Cuadro 5.9. Individuos dentro de la cámara de la tumba 5, Huaca de la Luna.

por su mejor calidad y belleza. La muestra está conformada por 89 vasijas (Cuadro 5.8), casi todas pertenecientes a la fase Moche IV según la secuencia ceramográfica establecida por Larco (1948). Las botellas son las que predominan, luego siguen los cántaros, floreros, jarras, cancheros y olla.

En la tumba 1 se registraron 10 ejemplares, de los cuales cinco se ubicaron hacia el lado sur del cadáver y cinco hacia el lado norte. Ocho son botellas asa estribo, de cuerpo globular y pintadas de color rojo sobre crema; y dos botellas asa lateral, escultóricas y de mejor calidad que representan a un guerrero (Fig. 5.15a) y a un músico.

La tumba 2 presentó 17 ceramios, de los cuales hay un florero, un canchero (Fig. 5.16), un cántaro y 14 botellas. Diez de estas botellas son de cuerpo globular, asa estribo y decoradas con diseños de aves color marrón oscuro sobre fondo crema (Fig. 5.15b); y una es escultórica, asa estribo lateral y representa un ave (Fig. 5.15c). Es interesante indicar que esta última vasija fue rota intencionalmente durante el ritual funerario.

La cerámica de la tumba 3/4 está representada por dos cántaros iguales que representan en escultura a un reptil (Lám. 5.4a); cuatro botellas asa estribo, escultóricas y con labios ligeramente biselados (Fase III de Moche), de las cuales tres son representaciones antropomorfas (Lám. 5.4b y c) y una zoomorfa: lobo marino (Lám. 5.4d); y finalmente un canchero con engobe crema pintado por figuras geométricas de color rojo.

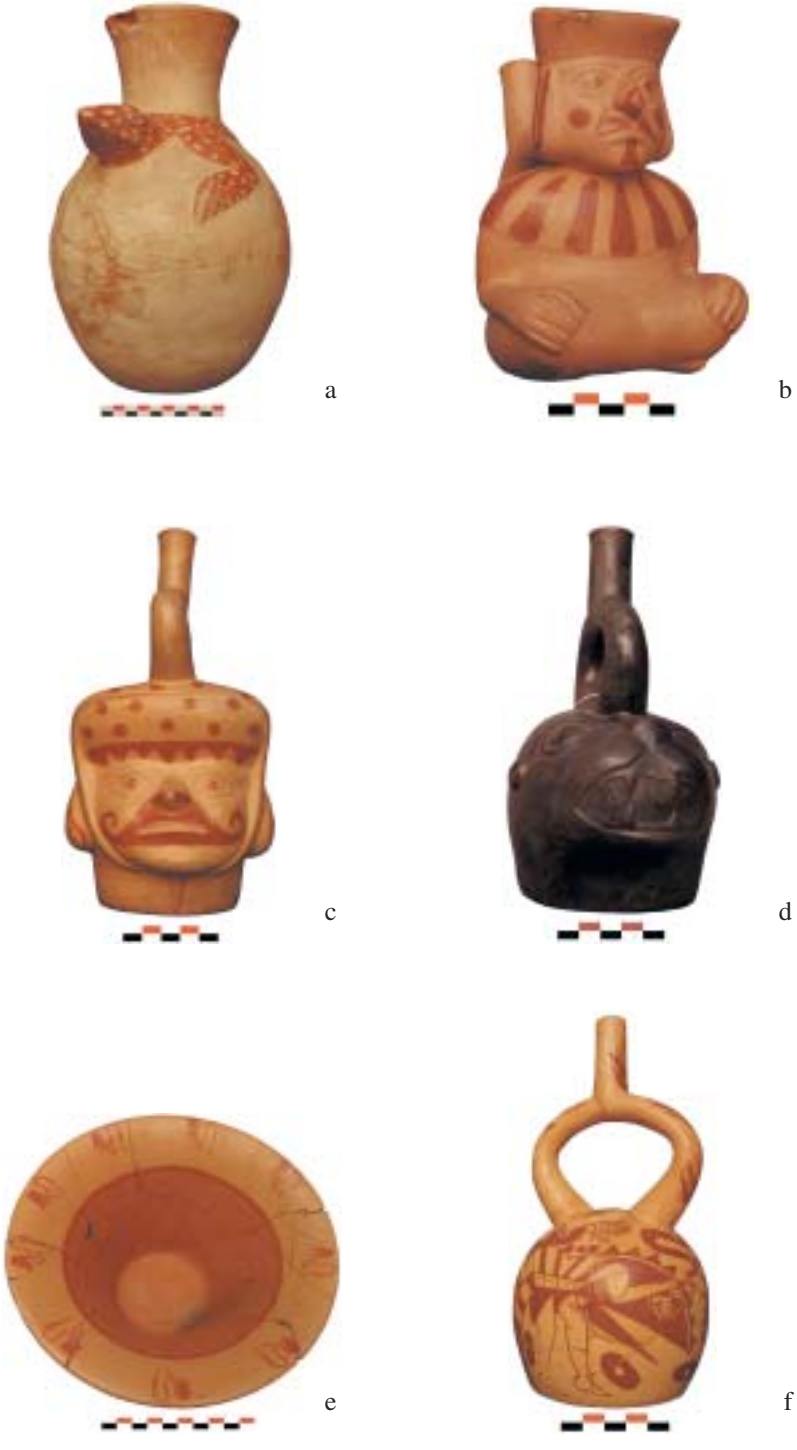
Son 37 los ceramios registrados para la tumba 8, después del análisis en gabinete, además se agregan 6 piruros. Estas vasijas se distribuyen en 15 cántaros, 13 floreros, 6 botellas, 2 ollas y un cuenco, y debido a que la tumba fue parcialmente saqueada no se conoce el numero

a

b

c

Lám. 5.3. Tumba 2 del Centro de visitantes: a) detalle de la cerámica en la tumba; b) ceramio escultórico de la tumba 2; c) botella que representa a un sacerdote orando.



Lám. 5.4. Cerámica de las tumbas 3-4 y 8, Plataforma I de la Huaca de la Luna.

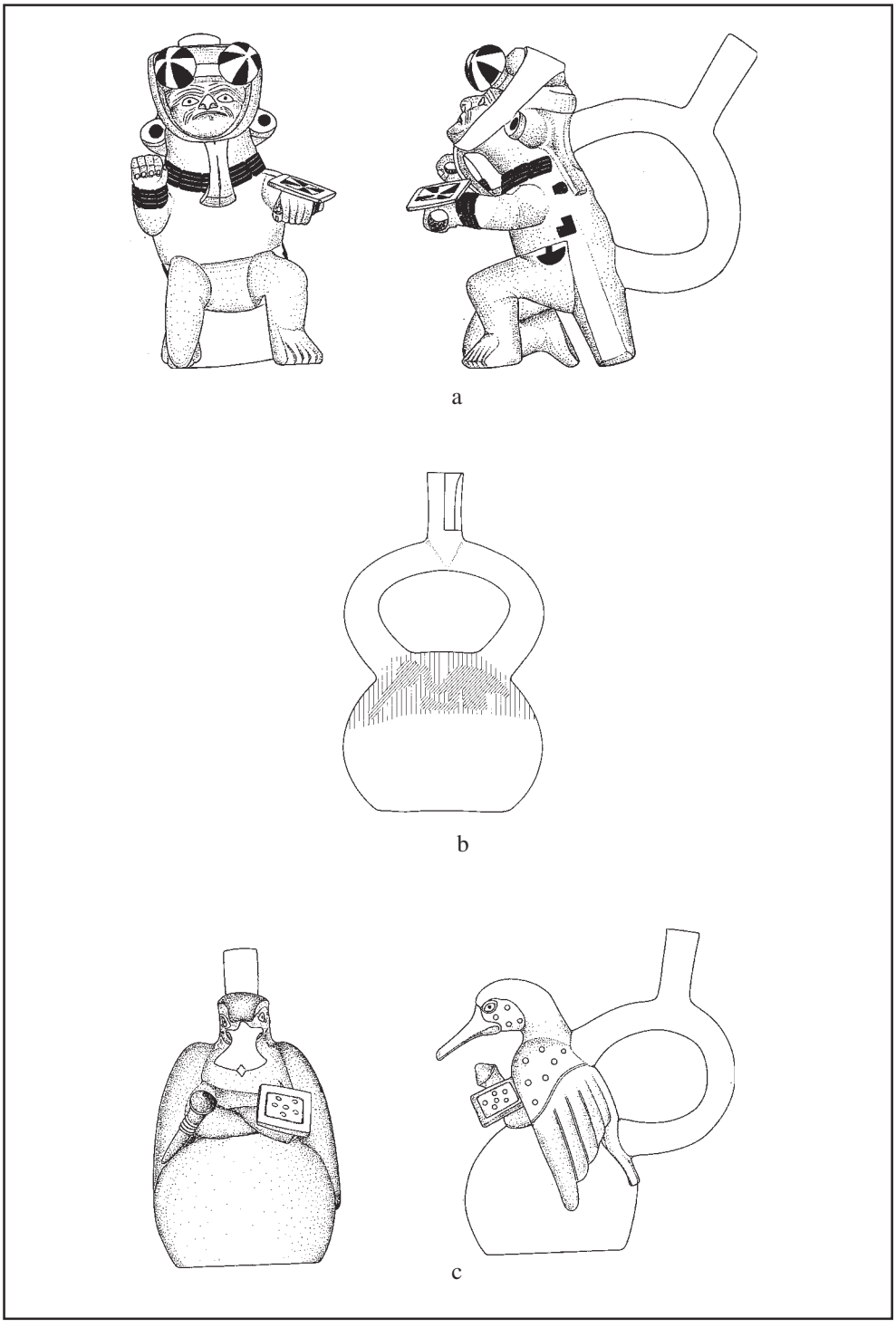


Fig. 5.15. Cerámica de la tumba 1 y 2, Plataforma I, Huaca de la Luna: botellas escultóricas y pictóricas.

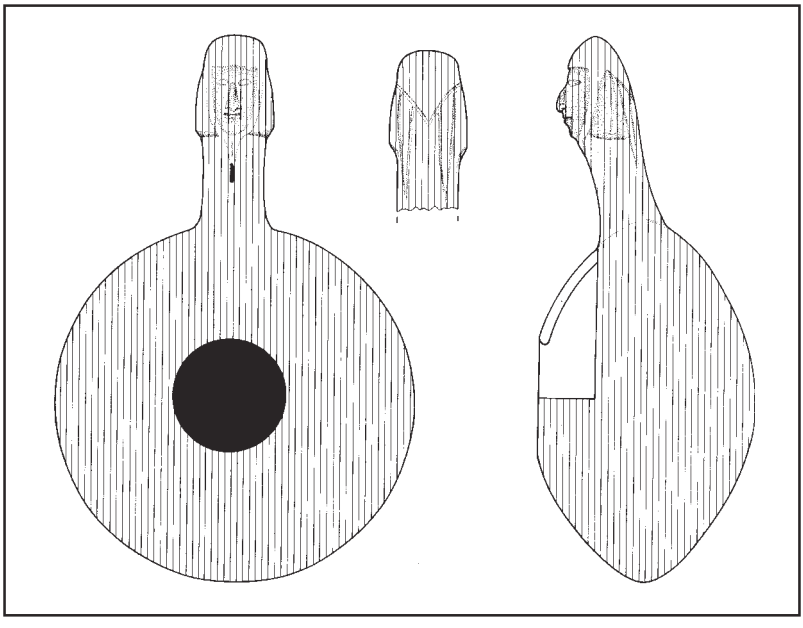


Fig. 5.16. Plataforma I, Huaca de la Luna, canchero de la tumba 2.

exacto de las ofrendas (Figs. 5.14, 5.17 y 5.18, Láms. 5.4e y f). Finalmente, de la tumba 12 se recuperaron 18 ceramios, cuyo análisis está en curso.

Es necesario indicar que la tumba 5 se comporta como un repositorio de ofrendas para el templo de Huaca de la Luna (Tello 1995, Uceda 1997), por tal motivo se pudo identificar hasta 340 partes de ceramios diferentes como componentes de estas ofrendas (Cuadro 5.10).

Los objetos de cobre

Las ofrendas de metal estuvieron dispuestas en su mayoría directamente sobre las osamentas de los personajes y éstas debieron estar formando parte de su indumentaria. Generalmente se localizan en las diferentes partes del individuo (Cuadro 5.8):

Cráneo. Sobre el rostro de los individuos de las tumbas 1 y 2 se han evidenciado una lámina a manera de máscara, así como restos de cobre en el rostro del individuo de la tumba 8. También cubriendo el rostro del individuo de la tumba 12 se ha encontrado una lámina de metal envuelta en un textil y en su boca se colocó una lámina rectangular. A la altura del maxilar superior derecho de la osamenta de la tumba 3/4 existen huellas de cobre. De la boca del individuo de la tumba 2 se recuperó una lámina.

Tórax. Hacia el lado izquierdo sobre el tórax de la osamenta de la tumba 2 se hallaron discos laminares con orificios en la parte superior, la mayoría tiene un centímetro de diámetro.

FORMA		FRAGMENTOS		EJEMPLARES	
		Efectivos	%	Efectivos	%
VASIJAS ABIERTAS	FLORERO	141	13,78	40	9,78
	CUENCO	13	1,27	2	0,49
VASIJAS CERRADAS	BOTELLA	249	24,34	88	21,51
	CANCHERO	35	3,42	8	1,95
	OLLA	45	4,40	15	3,67
	JARRA	8	0,78	4	0,98
	CANTARO	405	39,59	159	38,88
	TINAJA	24	2,35	24	5,87
BASES		103	10,07	69	16,87
TOTAL		1.023	100	409	100

Cuadro 5.10. Cerámica de la tumba 5, Plataforma I de la Huaca de la Luna.

Así mismo, al nivel de las vértebras dorsales y lumbares se registraron láminas rectangulares de 4 x 6 cm y con orificios hacia sus bordes; también se registró una placa semicircular y con un borde dentado. Hacia el lado derecho del tórax se ubicó una espátula. El individuo de la tumba 1 presentó láminas en el lado izquierdo y derecho del tórax. Así también, el individuo de la tumba 12 tenía un disco laminar sobre su lado izquierdo.

Pelvis. El individuo de la tumba 2 presentó en esta parte del cuerpo una vasija pequeña de cobre laminado a manera de "calero", la cual era sostenida por su mano derecha. También en la tumba 1 se ubicó un objeto de cobre laminado, similar al registrado en la tumba 2 y estaba sobre el húmero derecho del individuo. Además, en ambos personajes se registraron placas rectangulares.

Manos. Sobre ambas muñecas del individuo de la tumba 12 se ubicaron placas rectangulares; así como para la osamenta de las tumbas 3/4 y 8 se identificaron huellas de objetos de cobre.

Pies. En esta parte del cuerpo se colocaron placas rectangulares en los individuos de las tumbas 1, 2, 8 y 12.

Otras ofrendas

Además de las ofrendas anteriormente descritas se han registrado mates conteniendo alimentos en la tumba 2, destacando 8 especies de moluscos, 3 especies de gasterópodos, 2

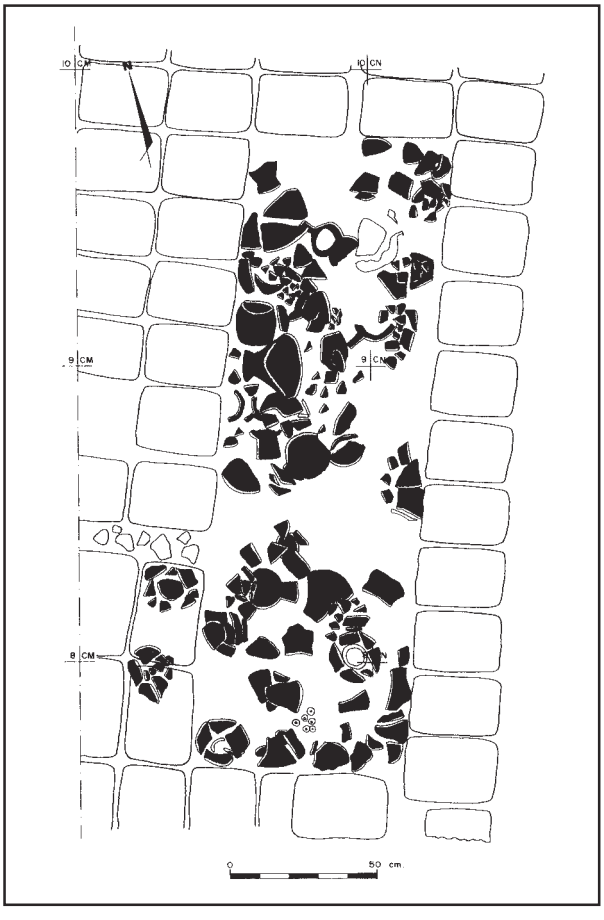


Fig. 5.17. Plataforma I, Huaca de la Luna, nivel 1 de la cerámica de la tumba 8.

especies de caracoles terrestres, 2 especies de bivalvos, peces y restos de llama: cabeza y extremidades. También se agregan restos de maíz, palta, lagenaria y semillas de coca.

En las tumbas 3/4 y 8 también se colocaron mates conteniendo alimentos, se pudo observar vértebras, extremidades y el cráneo de camélidos. Para la tumba 5 entre otras especies se registró restos de llama. Finalmente, en la tumba 12 tenemos las extremidades y la cabeza del camélido.

Entre otras de las ofrendas tenemos 8 vasijas (3 cántaros y 5 floreros) de arcilla sin cocer asociadas a la tumba 8 y otras más para la tumba 12.

COMENTARIOS

Los datos arqueológicos acá presentados muestran que los ritos y ceremonias Moche son una respuesta a la preocupación de todos los integrantes de la sociedad respecto a la muerte,

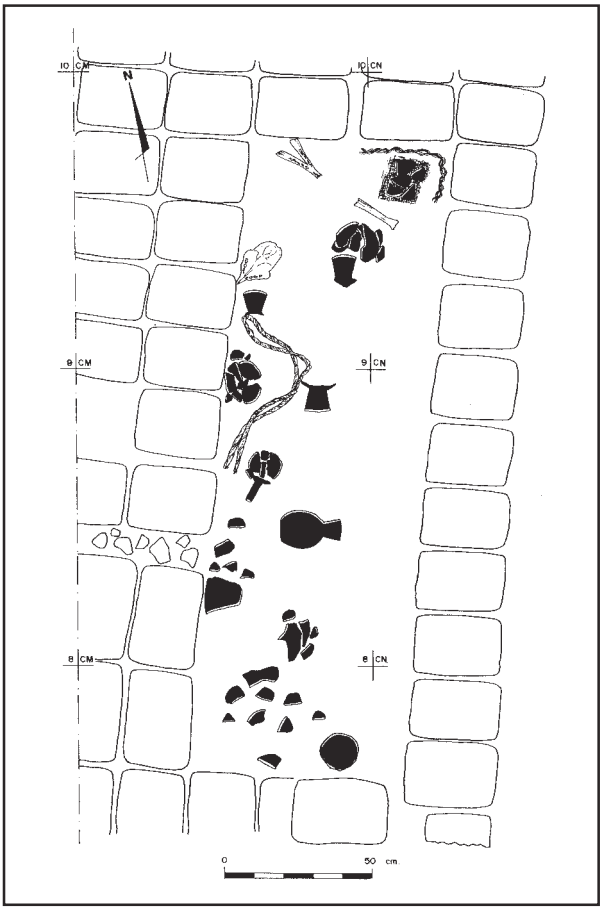


Fig. 5.18. Plataforma I, Huaca de la Luna, nivel 2 de la cerámica de la tumba 8.

sin distinción de clase social, sexo, edad u oficio. Desde luego que existen diferencias en la preparación, ofrendas y rituales entre los dignatarios de la Huaca de la Luna y los residentes de la zona urbana, debido al nivel de la estructura social a la cual pertenecen. A pesar de estas diferencias hay elementos comunes que escapan al control de la elite, por estar enmarcados dentro de una sola concepción ideológica. Indudablemente los componentes del ritual estarán de acuerdo a la condición social del difunto, por lo tanto habrán elementos exclusivos de cierta clase social. Esta manifestación cultural se puede observar en las tumbas objeto del presente estudio, en donde la manera de inhumar al individuo es similar tanto para la Plataforma I de la Huaca de La Luna como para la zona urbana; es decir, por lo general una posición extendida, decúbito dorsal y orientado de sur a norte; las extremidades superiores extendidas lateralmente y las inferiores se juntan a la altura de los pies.

En cuanto al género, los individuos son de ambos sexos, pero con edades que oscilan entre los 2 a 60 años para la zona urbana y sólo mayores de 18 años para la Huaca de la Luna. Esta diferenciación de edades estaría relacionada directamente a las funciones desarrolladas por los individuos de estas dos áreas, para lo cual la edad habría sido uno de los requisitos exigidos en la Huaca de la Luna.

En cuanto al ajuar, no se muestra algún tipo de discriminación respecto a la cantidad de ofrendas de cerámica, a diferencia de una igual o mayor calidad generalmente para algunos ceramios en las tumbas de la Huaca de La Luna, aunque hay un elemento común que los une y está representado por el ritual de romper las piezas mejor elaboradas, como es el caso de la botella escultórica de la tumba 2 de la Huaca de La Luna y las botellas antropomorfas de la tumba 2 y 3 del conjunto arquitectónico 25. A esto hay que agregar las técnicas de manufactura, forma y decoración de la cerámica que es igual en ambas áreas, aunque predominan las botellas para Huaca de la Luna y los cántaros para la zona urbana. Además, las tumbas con mayor cantidad de cerámica pertenecen a la zona urbana, lo que nos permite preguntarnos: ¿esta diferencia se compensaría con el mayor valor simbólico que tendrían las botellas de Huaca de la Luna con relación a los cántaros de la zona urbana? Lo que sí es claro y objetivo es que casi todos los individuos de estas dos áreas en estudio tuvieron acceso a la producción alfarera.

En cuanto a los objetos de cobre, la tradición consistía en ubicarlos directamente en el cuerpo del individuo y en ciertas partes específicas, como son en el rostro, boca, manos y pies. Pero, en el caso de la Huaca de La Luna hay una cantidad mayor de objetos de cobre situados en el tórax del cadáver, en comparación a los personajes de la zona urbana, lo que se debería a la diferencia de indumentaria con las cuales se prepararon los cadáveres.

Otra de las similitudes es la presencia de ofrendas de algunas partes del camélido, generalmente las extremidades y el cráneo, así como de vasijas de arcilla sin cocer.

La diferencia más importante entre las prácticas funerarias en ambos sectores estaría en la complejidad y mayor duración que habrían tenido éstas para la inhumación de los oficiantes en Huaca de La Luna con relación a los realizados para los personajes enterrados en la zona urbana, aparte de la exclusividad adquirida de quedarse inhumados en el templo, desde luego. Pero, a la vez existen elementos comunes que se presentan para ambas áreas y que son las ofrendas de huesos humanos (Hecker y Hecker 1992). En la Huaca de la Luna está representada por la tumba 5 como ofrenda al templo (Uceda 1997), mientras que en la zona urbana se manifiesta como ofrendas para la inhumación de individuos, como son los casos del cráneo adicional en la tumba 1 del conjunto arquitectónico 7, la reapertura de la tumba del conjunto 26 (Chapdelaine 1999), la ausencia del cráneo del individuo de la tumba 2 del conjunto 8 y el cráneo adicional en la tumba 3 del mismo conjunto, aunque estas dos últimas tumbas pertenecen a la fase Moche III.

Como comentario final, podemos agregar que las prácticas funerarias Moche son variadas e implican a todos los integrantes de la sociedad como respuesta a la preocupación respecto a la muerte. Las diferencias están en la forma de presentación que obedece a la estructura de las clases sociales. Los sucesos o elementos comunes presentes en las ceremonias y ritos fúnebres sin distinción, indican el derecho adquirido como miembros de una sociedad cuya concepción ideológica tiende a inmortalizar el alma, a través del paso exitoso del mundo de los vivos al mundo de los muertos, tanto para los personajes de Huaca de La Luna como para los residentes de la zona urbana Moche.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA ALVA, Walter

1988 "Discovering the New World's richest unlooted tomb". ***National Geographic Magazine*** 174 (4): 510-549. Washington D.C., National Geographical Society.

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN

1993 ***Tumbas reales de Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN

1994 "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 93-146. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

CHAPDELAINE, Claude

1998a "Excavaciones en la zona urbana de Moche durante 1996". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 85-115. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

1998b "Investigaciones en los Conjuntos Arquitectónicos del centro Urbano Moche". En: ***Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, Informe Técnico 1997.*** S. Uceda y R. Morales, editores, págs. 34-47. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

1999 "Investigaciones en la zona urbana Moche durante 1998". En: ***Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, Informe Técnico 1998.*** S. Uceda y R. Morales, editores, págs. 28-55. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

CHAPDELAINE, Claude, Hélène BERNIER y Florencia BRACAMONTE GANOZA

1999 "Una tumba intrusiva Chimú temprano en el sector urbano del sitio Moche". ***Revista Arqueológica Sián*** 8: 28-34. Trujillo.

CHAPDELAINE, Claude, María I. PAREDES, Florencia BRACAMONTE y Víctor PIMENTEL

1998 "Un tipo particular de entierro en la zona urbana del sitio Moche, costa norte del Perú". ***Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*** 27 (2): 241-264. Lima.

CHAPDELAINE, C., S. UCEDA, M. MOYA, C. JÁUREGUI Y C. UCEDA

1997 "Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

DONNAN, Christopher B.

1965 "Moche ceramic technology". ***Ñawpa Pacha*** 3: 115-138. Berkeley, Institute of Andean Studies.

1995 "Moche funerary practice". En: ***Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices***, Tom D. Dillehay, editor, págs. 111-159. Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO

1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San Jose de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 415-424. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY

1978 ***Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru***. Austin, University of Texas Press.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ

1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 147-180. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1999 "Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". En: Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, Régulo Franco Jordán, César Gálvez Mora y Segundo Vásquez Sánchez, editores. ***Boletín del Programa Arqueológico "El Brujo"*** 1: 5-29. Lima.

HECKER, Gisela y Wolgang HECKER

1992 "Ofrendas de huesos humanos y uso repetido de vasijas en el culto funerario de la costa norperuana". ***Gaceta Arqueológica Andina*** 6 (21): 33-53. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

LARCO HOYLE, Rafael

1938 ***Los Mochicas***. Tomo 1. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.

1939 ***Los Mochicas***. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.

1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.

MILLONES, Mario

1999 "Informe Técnico de osteología humana del conjunto arquitectónico n° 25 de la temporada de campo 1998". En: Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, informe final presentado a la Fundación Bruno, S. Uceda, editor, págs. 75-99. Trujillo, Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

2000 "Entierros en la zona urbana: excavaciones en el Centro de Visitantes". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 215-233. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo.

NARVÁEZ V., Alfredo

1994 "La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 59-81. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

TELLO, Ricardo

1995 ***Repositorio de osamentas humanas como ofrendas de una tumba de un dignatario Moche: El caso de Huaca de la Luna***. Proyecto de Investigación para optar el título de licenciado en Arqueología, Escuela Académico profesional de Arqueología. Universidad Nacional de Trujillo.

1997 "Excavaciones en la Unidad 12 de la Plataforma I de la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 29-37. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

1998 "Los conjuntos arquitectónicos 8, 17, 18 y 19 del centro urbano Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 117-135. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich

1983 ***Vorspanische Gräber von Pacatnamú, Nordperu***. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 26. Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts. Bonn.

UCEDA CASTILLO, Santiago
1997 "El poder y la muerte en la sociedad Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 177-188. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

UCEDA, Santiago y José ARMAS
1997 "Los talleres alfareros en el centro urbano Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 93-104. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

UCEDA, Santiago y José CANZIANI
1998 "Análisis de la secuencia arquitectónica y nuevas perspectivas de investigación en la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 139-158. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

UCEDA, Santiago, Elías MUJICA y Ricardo MORALES (editores)
1997 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo.

UCEDA CASTILLO, Santiago, Ricardo MORALES GAMARRA, José CANZIANI AMICO y María MONTOYA VERA
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UHLE, Max
1915 "Las ruinas de Moche". ***Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*** 30 (3-4): 57-71. Lima.

6 /

LA PRESENCIA MOCHE TEMPRANO EN LA SECCIÓN 1 DE LA HUACA DEL SOL, VALLE DE MOCHE

Bertha Herrera
Claude Chauchat

Este estudio presenta nuevos datos referidos a la existencia de una ocupación Moche temprano en la Huaca del Sol. Como es sabido, hasta el momento es muy poca la información disponible sobre la ocupación Moche temprano para el sitio.

La Sección 1 de la Huaca del Sol, siguiendo la nominación dada por Hastings y Moseley (1975), fue estudiada inicialmente en 1972 por C. Chauchat en el marco del Proyecto Chan Chan - Valle de Moche (Fig. 6.1). Las evidencias registradas en ese entonces, aún inéditas, nos han servido como punto de partida para esta investigación, además de reforzar nuestra propuesta del momento inicial en este sitio.

El perfil estudiado por Claude Chauchat fue ampliado hacia el norte con la finalidad de definir la secuencia arquitectónica de esta sección del monumento, que la hemos denominado Unidad B (Herrera 1999). En esta ocasión presentamos la descripción e interpretación de los momentos de ocupación iniciales, así como el hallazgo de una tumba asociada a la segunda ocupación y que confirma la presencia de la ocupación Moche temprano en la Sección 1. Además, se presenta la descripción de todo el ajuar funerario y de las ofrendas, el análisis de la cerámica y del material óseo, así como la descripción de los metales.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 189-216. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

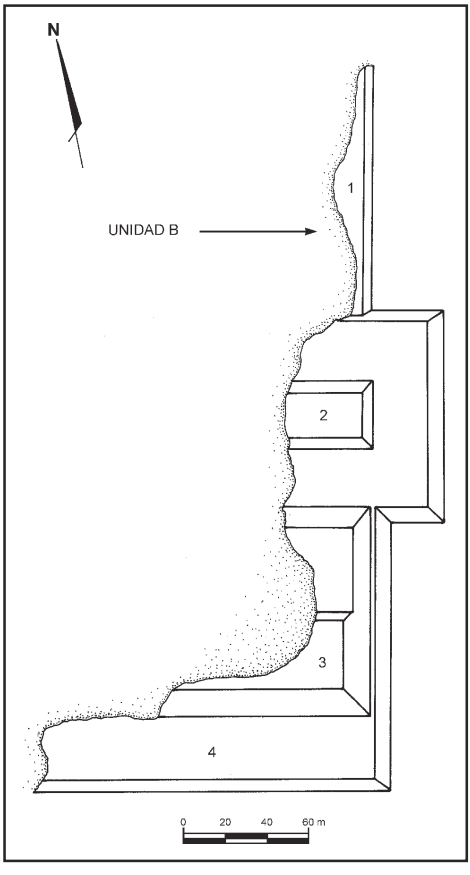


Fig. 6.1. Plano de ubicación de la Unidad B en la sección 1 de la Huaca del Sol (según Herrera 1999).

LA HUACA DEL SOL

La Huaca del Sol forma parte del complejo arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Se encuentra ubicada en la parte oeste del complejo colindando por el norte con un promontorio rocoso denominado Cerro Negro, por el sur con la campiña de Moche, por el oeste con el río Moche y por el lado este con el área urbana, la Huaca de la Luna y el cerro Blanco.

La Huaca del Sol es una estructura monumental edificada sobre una planicie ligeramente inclinada de este a oeste, y su monumentalidad y elevación lograda destacan desde diferentes puntos del valle (Lám. 6.1a). Todo el edificio fue construido con adobes paralelepípedos elaborados en gravera de caña y madera, así como con rellenos de escombros y rellenos orgánicos. Presenta cuatro secciones bien diferenciadas y de diverso volumen. Para una mejor comprensión de esta área de estudio se ha tomado en consideración la propuesta establecida por Hastings y Moseley (1975), al considerar los niveles de la plataforma como secciones (1, 2, 3, 4) (Fig. 6.1 y Lám. 6.1a).

La Unidad B se localiza en la cara oeste de la Sección 1. Comprende un perfil producto de la destrucción del monumento en épocas pasadas, donde se aprecian muros, pisos y otros elementos (Lám. 6.1b).

UNIDAD B: PERFIL ESTE

Como se ha señalado anteriormente, este perfil corresponde a la ampliación de un corte hecho por Claude Chauchat a inicios de la década de los 70. El interés de volver a estudiar este corte radica en el hecho de que presenta una larga secuencia de eventos ocupacionales y constructivos. Ampliamos y profundizamos el corte inicial de Chauchat, ampliando en este sentido la secuencia del primer corte, que fuera usado por Theresa Topic (1977) en su tesis doctoral, y la descripción detallada se encuentra como Anexo 1 al final de esta contribución.

Lectura del perfil Este

Una de las primeras interrogantes que nos hicimos fue saber si esta secuencia en el perfil correspondía íntegramente al crecimiento del edificio Huaca del Sol o si había ocupaciones previas. La lectura de los diversos componentes nos ha permitido agruparlos en tres grandes paquetes (Lám. 6.1b y Encarte 6.1). Un primer grupo de capas corresponde de las más profundas hasta los pisos 14 y 15; un segundo evento corresponde hasta el piso 24, en este paquete aparecen rellenos más gruesos y muros de adobes mejor construidos. Se culmina con un paquete de relleno de adobes tramados en forma de bloques constructivos, muy semejante a los usados en la construcción de la Huaca de la Luna y Huaca del Sol. Visto de manera global, podemos indicar que sólo los rellenos de adobes constituyeron parte de la construcción de la Huaca del Sol; ello quiere decir que el núcleo central del edificio debió corresponder a las secciones 2 ó 3 y que la sección 1 fue ampliada tardíamente, muy posiblemente contemporánea con la construcción de la sección 4 (lado sur del edificio).

LAS OCUPACIONES TEMPRANAS

Comprenden una sucesión de pisos de consistencia compacta, separados por capas de rellenos de ocupación doméstica en los que se encuentra abundante cantidad de material orgánico y fragmentería cerámica doméstica. Se trata de viviendas reconstruidas rápidamente, no se han registrado muros bien edificados y asociados a los diversos pisos, por lo que no sería nada extraño que estas viviendas hayan tenido muros de quincha u otros materiales perecederos. La presencia de fogones y cerámica utilitaria doméstica le confiere el carácter de viviendas y bien podría sostenerse que este sector del monumento en este momento temprano constituyó parte del área urbana que circundaba el edificio.

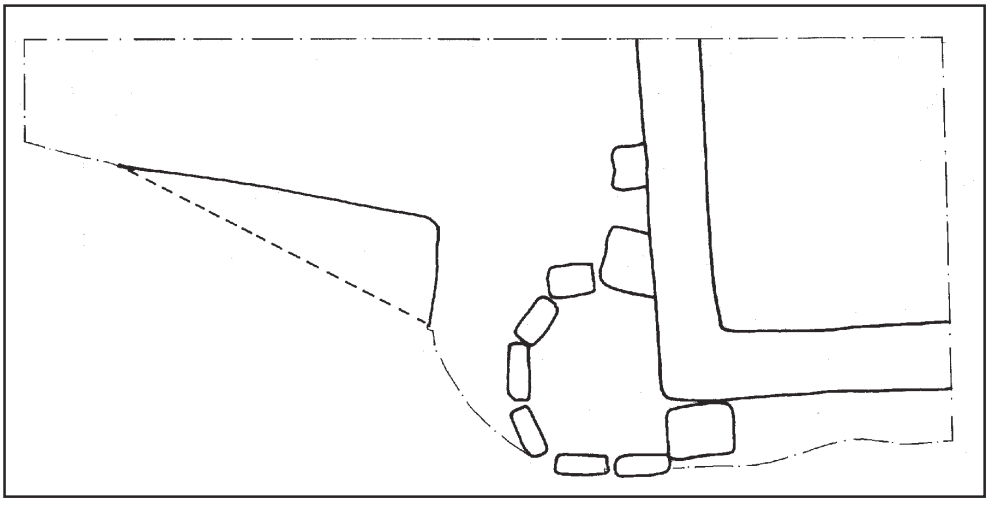


Fig. 6.2. Proyecto de Edificación 1: Fogón 1, de la excavación de C. Chauchat en 1972.

Hay que rescatar dos momentos culturales en estas ocupaciones tempranas. El primero es el fogón F1, de forma circular, asociado al piso P1. Este fogón fue elaborado con adobes y fue registrado ya por Chauchat en 1972 (Fig. 6.2). El segundo elemento, tema central de esta contribución, es el hallazgo, en la base del perfil, de una tumba con cerámica Moche temprana.

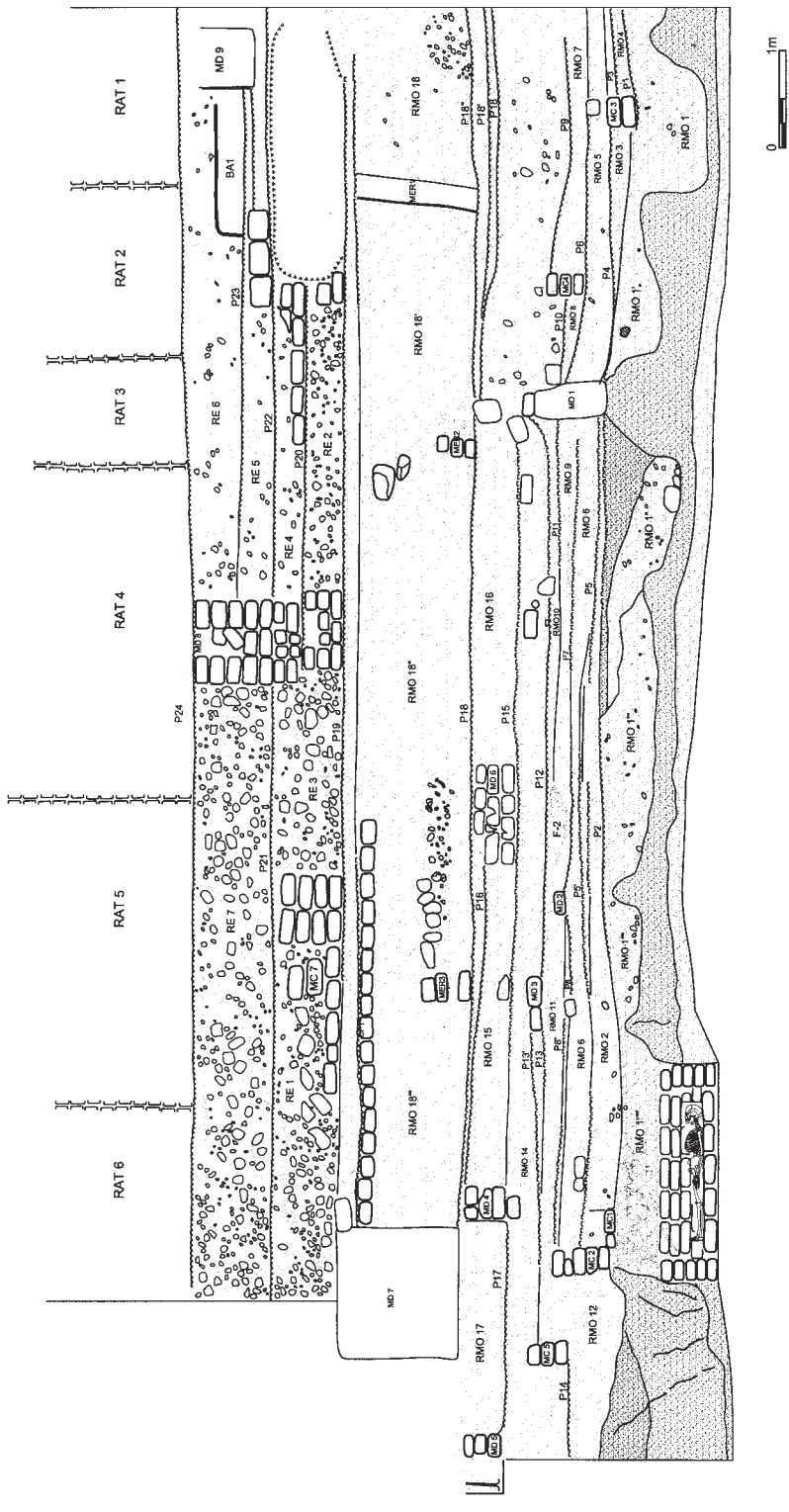
LAS OCUPACIONES MEDIAS

Corresponden a aquellas ubicadas entre los pisos 18 a 24, y están compuestas por una serie de elementos arquitectónicos formales que los diferencian de aquellos de la ocupación temprana. En primer lugar, los pisos son mejor acabados, la asociación con muros mejor definidos, con enlucidos y muros macizos. La presencia de banquetas indica que se trata de una arquitectura más de elite, siendo posible que se trate de arquitectura habitacional de gente relacionada con aquellos que ocupaban la Huaca del Sol.

Por otro lado, existe una mayor separación entre piso y piso y los rellenos serían más del tipo constructivo, que sepultan parcialmente la vieja arquitectura. Este comportamiento es muy semejante al registrado en el área urbana, por ejemplo en los conjuntos arquitectónicos 8 y 9 (Chapdelaine et al. 1997, Chapdelaine 1998).

LAS OCUPACIONES TARDÍAS

En el presente perfil sólo se ha registrado parte de los rellenos constructivos de adobes tramados, cuya altura se puede apreciar en la lámina 6.1b. Se trata de rellenos que conforman la Sección 1 de la Huaca del Sol, por lo que se puede indicar que es en este momento que el



Encarte 6.1.
Perfil Este de la Unidad B, Huaca del Sol.

a

b

Lám. 6.1. a) Vista panorámica de la Huaca del Sol. b)Vista general del perfil Este de la Unidad B.

Lám. 6. 2. a) botella 3; b) botella 5; c) canchero 4; y d) cántaro 6.

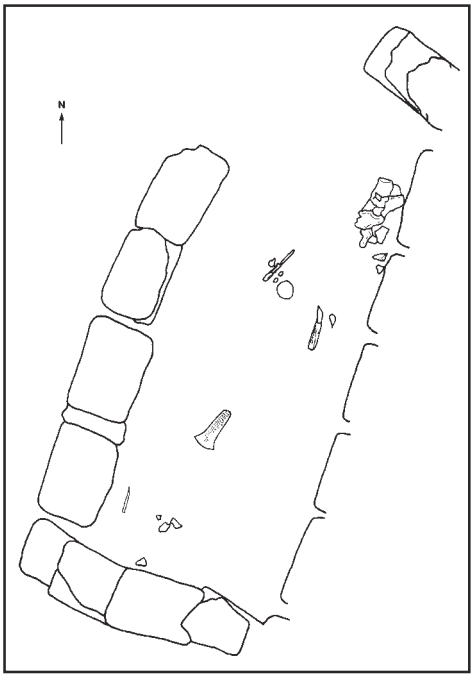


Fig. 6.3. Plano de la tumba mostrando la disposición de los objetos metálicos.

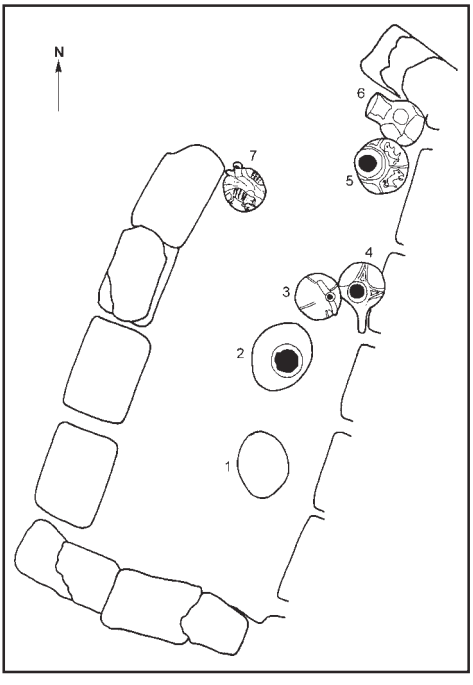


Fig. 6.4. Plano de la tumba mostrando la disposición de los ceramios.

monumento adquiere las dimensiones y forma final, tal como se puede aún apreciar parcialmente por su lado este.

LA TUMBA

Como se puede observar en el perfil (Encarte 6.1), la cámara funeraria ocupa la parte inferior por debajo del piso P5. Para la elaboración de la cámara y del acto de enterramiento fue necesario la rotura del piso P2, lo que implicó el desmantelamiento del muro de contención MC1. Ambos elementos mantienen una clara evidencia que sustentan esta propuesta. Posteriormente se colocó el relleno de material orgánico RMO2, el que sirvió para nivelar y ganar altura antes de la elaboración del piso P5.

La cámara funeraria

Al efectuarse el retiro de los escombros acumulados en el sector norte de la Unidad B, se registró una cámara funeraria en la base del perfil. Se trata de una estructura rectangular de

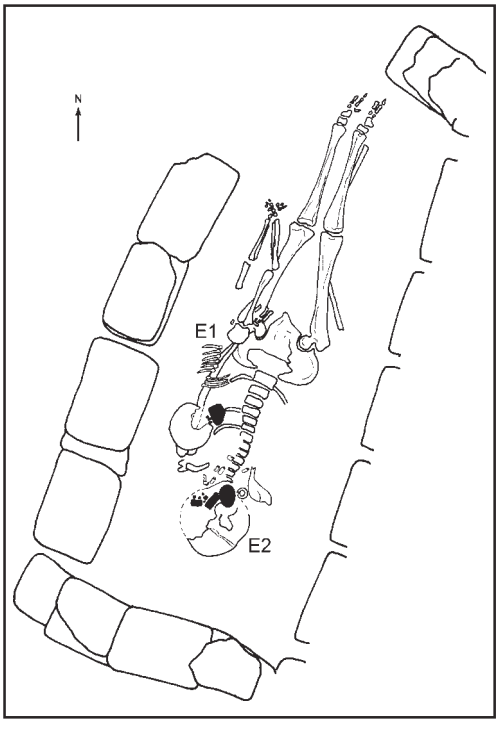


Fig. 6.5. Plano de la tumba mostrando la posición de los esqueletos.

2,23 m de largo x 1,20 m de ancho y 0,90 m de altura máxima, formada por cuatro muros de adobes paralelepípedos con caras lisas, de coloración uniforme. Las medidas promedio de los adobes son de 32 cm de largo x 23 cm de ancho y 12 cm de altura, y están dispuestos de soga y unidos con mortero de barro en las juntas y llagas; los muros no traman en las esquinas, sólo se adosan unos a otros (Figs. 6.3 a 6.5). Cabe mencionar que uno de los adobes del muro del lado este conserva la impronta de un pie derecho en la cara superior.

La cámara funeraria descansa sobre una matriz de arena, la misma que conformó la base. Dentro del relleno que cubría el entierro se ha recuperado evidencias de materiales que conformaban la techumbre, tales como cañas guayaquil con barro sostenidas por algarrobos a manera de vigas. En el perfil se observa que la cubierta ha cedido inclinándose hacia el norte, debido al derrumbe de la arquitectura, probablemente por efectos naturales.

EL ENTIERRO

El entierro está compuesto de dos individuos: un niño y un adulto enterrados uno sobre el otro. El individuo Nº 1 se ubicó sobre el segundo, denominado individuo Nº 2, y que puede ser considerado como el entierro principal (Figs. 6.5 y 6.6). Los restos óseos fueron recuperados por el antropólogo físico Mario Millones.

Fig. 6.6. Foto de la tumba mostrando los esqueletos y parte de los objetos en metal.

Individuo Nº 1

El esqueleto del individuo Nº 1 se encuentra ubicado al lado izquierdo del individuo Nº 2, unos centímetros antes de éste. Se trata de un niño, cuya posición es decúbito dorsal, orientado de sureste a noroeste, teniendo como referencia el cráneo. Los miembros superiores se encuentran extendidos a cada lado. El pie izquierdo se ubica sobre el pie derecho. A la altura de la boca se encontró una lámina de cobre fragmentada. Las osamentas se encuentran muy destruidas por causa de la humedad del lugar. El cráneo se encontró muy deteriorado, pudiéndose reconocer fragmentos de los huesos temporales, parietales y occipital; así como vértebras, costillas, fémures, tibias y peronés. También se observa la presencia de dientes completos (incisivos, caninos y molares) y coronas de otros dientes.

Los restos óseos fueron analizados por la especialista Florencia Bracamonte, para determinar la edad e identificar alguna patología. La edad a la muerte del individuo se ha determinado tomando en consideración los dientes, y según el análisis tenía aproximadamente 4 años ± doce meses.

Se pudo observar caries en un molar. En uno de los incisivos se presenta una pequeña anomalía que parece una bifurcación en la corona del diente. Los fragmentos de huesos largos presentan evidencia de una periostitis.

Los restos osteológicos están en mal estado de conservación, encontrándose fragmentados y astillados. Se aprecia la presencia de pigmento rojo y coloración verde en los dientes, probablemente debido a las láminas de cobre halladas dentro de la boca.

Individuo Nº 2

Se trata de un adulto en posición decúbito dorsal, orientado de suroeste a noreste, teniendo en cuenta el cráneo, el que, a la vez, presenta una ligera inclinación hacia el este. La extremidad superior izquierda se encuentra con la mano sobre la pelvis y la extremidad superior derecha está completamente extendida. Cabe mencionar que junto al húmero izquierdo se registró parte del cubito derecho, por lo que no se pudo definir si pertenece a este individuo. La extremidad inferior derecha presenta un desfasamiento del peroné, el cual se registró a la altura de la parte media del fémur derecho. Los pies de este individuo se encontraron juntos.

Dentro del inventario de huesos fue posible observar fragmentos de frontal, parietales, occipital, temporales, maxilar, mandíbula, vértebra, costillas, clavícula, omóplato, húmero, radio, cubito, pelvis, fémur, tibia, peroné y huesos de las manos y los pies, todos de ambos lados.

El sexo del individuo se pudo determinar como masculino, sobre la base de las características morfológicas del cráneo: glabella (frontal) y proceso mastoides (temporal), además de pronunciadas inserciones musculares en ambos húmeros.

La edad del individuo a la muerte se determinó a partir de la superficie articular de la pelvis derecha, lo que arroja un cálculo de 40 a 44 años aproximadamente.

Los dientes presentaban desgaste, y en el caso de los molares uno de ellos tenía un fuerte desgaste. Se observa la pérdida premortem del 1° y 2° premolar derecho, y del 1° molar derecho del maxilar; así como de premolares de mandíbula. En uno de los premolares se observó caries.

Se registró labiación incipiente en vértebras cervicales y dorsales, en costillas de ambos lados, en la clavícula derecha, en ambos omóplatos, en ambos húmeros, cubitos y radios, en falanges y carpos de las manos, en ambas pelvis, en el fémur derecho, la tibia derecha y los tarsos de los pies. En costillas derechas se aprecia crecimiento artrítico y macroporosidad de la epífisis medial de la clavícula derecha y en la epífisis proximal del húmero izquierdo; osteofitos en vértebras cervicales, dorsales y en el sacro; y porosidad en el fémur izquierdo.

Los restos óseos presentan mal estado de conservación, encontrándose muchos de ellos fragmentados y astillados, y en los huesos de la cara se observa coloración roja y verde.

Fig. 6.7. Objetos en metal encontrados en la tumba.

AJUAR FUNERARIO Y OFRENDAS

El individuo Nº 2 presentó un pigmento rojo (probablemente cinabrio), desde la nariz hacia la parte superior del cráneo de manera uniforme. En el interior de la boca contuvo un disco sólido ovalado de cobre dorado (Fig. 6.7 d) y sobre éste fragmentos de laminillas de una posible mentonera (Fig. 6.7 f), además de una lámina doblada del mismo material (Fig. 6.7 e).

También forman parte de las ofrendas y el ajuar los siguientes objetos de cobre: un depilador (Fig. 6.7 b), localizado junto al paramento interno del muro sur; un punzón (Fig. 6.7 c), a la altura del cráneo próximo al paramento interno del muro oeste; un cuchillo (Fig. 6.7 g) de cobre dorado sobre la clavícula izquierda; un instrumento de cobre (Fig. 6.7 h) con mango de madera ubicado al costado del extremo superior del fémur derecho, y junto a este último instrumento se encontró un fragmento de concha de la especie *Choromytilus chorus*.

A la altura de ambas clavículas se encontraron dos discos fragmentados y 13 cuentas tubulares de cristal de cuarzo diseminadas. Entre los fémures se ubicaron un depilador (Fig. 6.7 i) y una espátula de cobre (Fig. 6.7 j); 6 cuentas de turquesa, 4 cantos rodados y una masa compacta blanca de cal (Fig. 6.8). Así también, se halló restos de una ofrenda de camélido, ubicada a la altura de la parte superior de la tibia y peroné junto al paramento interior del muro este de la cámara. Junto a esta ofrenda, entre el cráneo y el paramento del muro sur, se ubicaron también restos de vegetales de la especie *Lagenaria sp*.

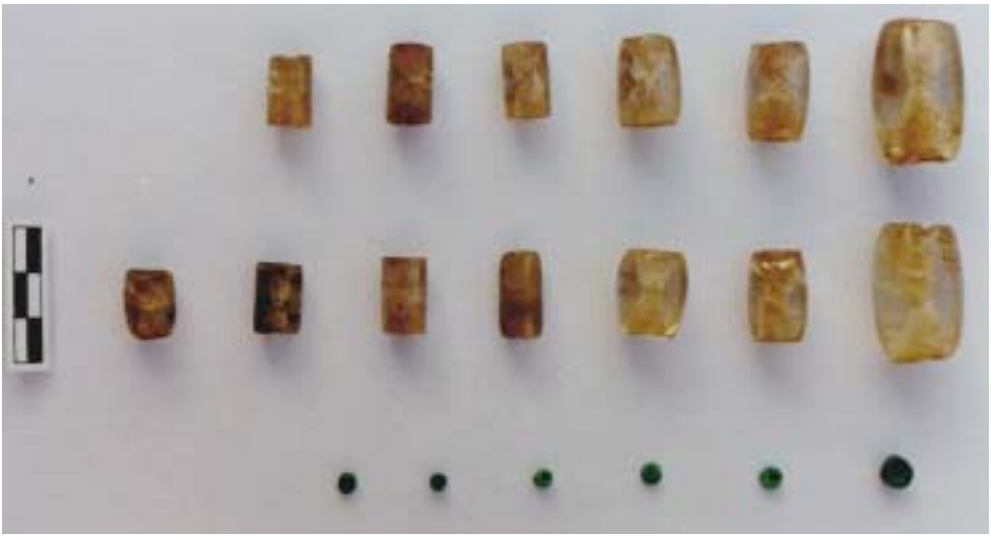


Fig. 6.8. Las cuentas en cristal de cuarzo y en turquesa.

El entierro se encuentra asociado a siete vasijas: dos botellas del tipo asa estribo, tres cántaros, un canchero y una olla incompleta (Fig. 6.4). La olla (1) se localizó sobre la extremidad superior derecha, el cántaro (2) se ubicó sobre el lado derecho de la pelvis, una de las botellas (3) se ubicó sobre la parte superior del fémur derecho y al lado de ésta junto a la parte interna del muro este se ubicó el canchero (4). Así mismo, a la altura de la tibia, peroné y pie derechos, y junto al paramento interno del muro este, se hallaron dos cántaros (5 y 6) y una botella (7) localizados en la parte superior de la tibia y peroné izquierdo, junto al paramento interior del muro norte.

Respecto a la preparación del cuerpo no se tiene ninguna evidencia, dado que el sitio no presenta buenas condiciones de preservación. En cuanto a la envoltura del cuerpo, se puede deducir que el individuo Nº 2 estuvo envuelto en un textil, correspondiendo según la clasificación de Donnan al tipo "envoltura con mortaja" (Donnan 1995: 125), dada la presencia de fragmentos de textil sobre la cara, a la altura de la clavícula derecha y junto a las vasijas. Además, se registró fragmentos de petate elaborados en *Cyperus sp* (junco) en proceso de desintegración, lo cual indica que el individuo estuvo postrado sobre éste.

LA CERÁMICA

La cerámica está compuesta de seis vasijas completas y una incompleta, a las que se les ha denominado con números correlativos de acuerdo a su posición altimétrica. Las vasijas se encontraron fragmentadas, posiblemente por la presión de los sedimentos superiores, aunque no ha sufrido alteración la posición de las ofrendas.

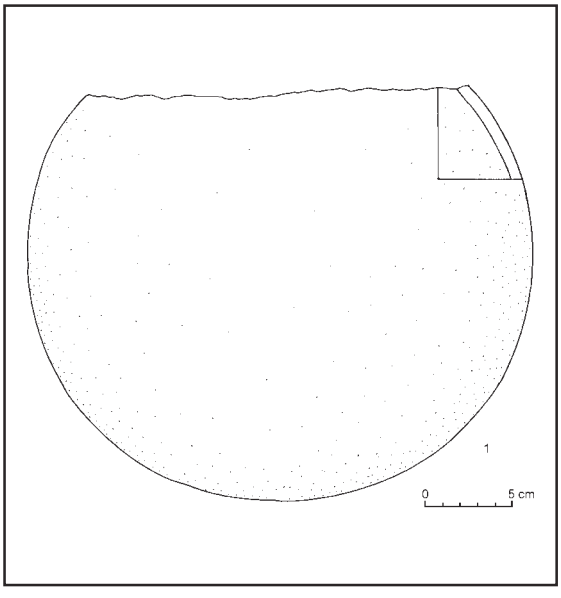


Fig. 6.9. Dibujo de la vasija sin cuello ni borde.

El análisis consistió en un estudio descriptivo, aún cuando las vasijas estaban fragmentadas, con el objetivo de reconocer las características diagnósticas como elaboración (técnica de manufactura y cocción), composición de la pasta y sus propiedades físicas. Para identificar las formas se procedió a pegar la mayor cantidad de fragmentos de cada vasija, considerándose la morfología y la decoración, siendo esta última categoría básica para la definición estilística teniendo en cuenta técnicas, motivos, área de decoración y colores. Este material fue analizado con la ayuda de la Arql. Violeta Chamorro Castillo.

Se han identificado tres formas, las cuales fueron clasificadas dentro de la categoría de vasijas cerradas. Estas corresponden a dos botellas, un canchero y tres cántaros. Además, se analizó una vasija incompleta (vasija 1, Fig. 6.9), cuya forma no fue posible identificar por no presentar cuello ni borde.

Botellas de asa estribo

Se trata de dos botellas asa estribo de cuerpo globular, una de base anular de 95 mm de diámetro por 120 mm de alto (botella 3, Fig. 6.10, Lám. 6.2 a) y la otra de base plana de 103 mm de diámetro (botella 5, Fig. 6.10, Lám. 6.2 b). En ambos casos presentan una asa cilíndrica de 3 mm de espesor, terminando en un pico corto y recto de 35 mm de alto, cuyo labio presenta un reborde delgado que sobresale a manera de bisel en su lado externo. El diámetro de la apertura del pico es de 22 mm, el asa mide 115 de largo y 65 mm de alto (botella 3) y la segunda 110 mm de largo y 65 de alto (botella 5). El cuerpo de las vasijas son ligeramente más

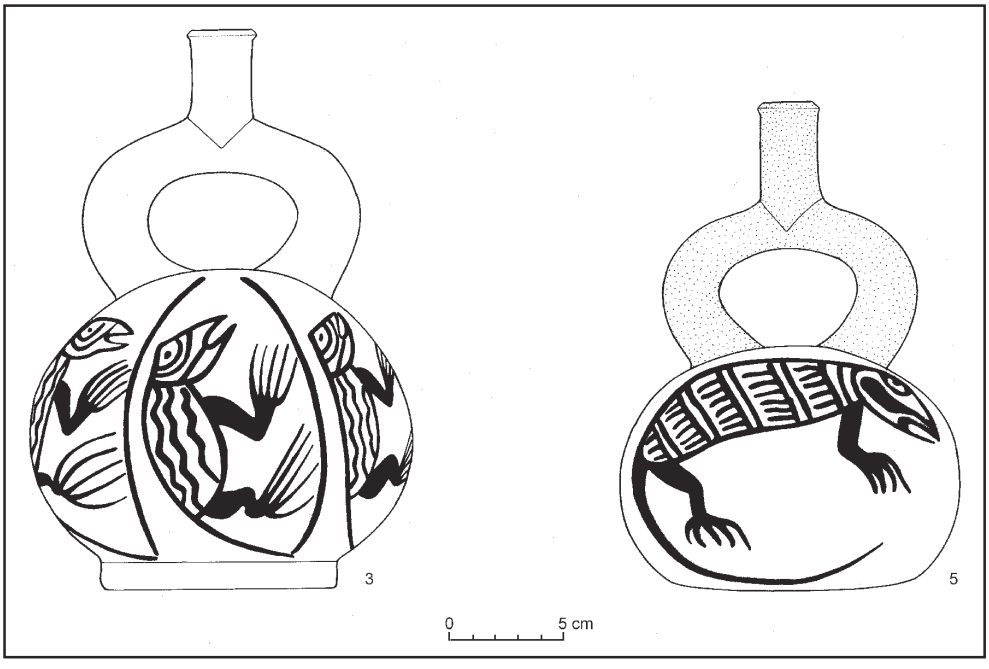


Fig. 6.10. Dibujos de las botellas asa estribo: a la izquierda la pieza 3 y a la derecha la pieza 5.

altos que el asa estribo, miden 165 mm de diámetro y 128 mm de alto (botella 3) y 146 mm de diámetro y 103 mm de alto (botella 5).

Las botellas son de manufactura moldeada y la cocción es oxidada, la vasija (5) presenta una oxidación incompleta en el cuerpo, pero el asa estribo si lo está; su temperante es de mica y arena fina, de grano muy fino (1/6-1/8 mm); el color de su pared varía de anaranjado claro a marrón grisáceo en el cuerpo y rojo en el asa estribo pre cocción, el tratamiento superficial es pulido semi brillante; el interior en ambas es alisado.

La técnica decorativa es el pintado rojo sobre crema con pincel. Los motivos son generalmente geométricos, líneas paralelas, líneas oblicuas de 1 a 3 mm y zoomórfico (lagartijas). Ambas botellas presentan el decorado cubriendo el cuerpo. La botella 3 (Fig. 6.10, Lám. 6.2a) presenta 6 divisiones verticales de líneas paralelas que empiezan desde el inicio del cuerpo y terminan justo donde empieza el soporte; cada división muestra una lagartija en posición vertical cuyos cuerpos presentan tres grecas paralelas.

La botella 5 presenta dos líneas verticales partiendo de ambos lados del asa estribo y delimitan dos hemisferios, cada uno con una lagartija pero en posición horizontal; el cuerpo de los animales presenta 6 líneas paralelas verticales de donde se desprenden líneas horizontales pequeñas (Fig. 6.10, Lám. 6.2 b).

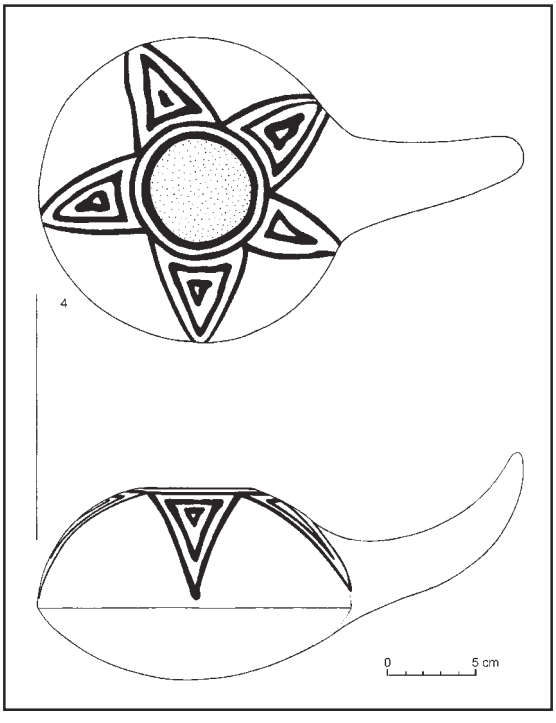


Fig. 6.11. Dibujo del canchero (vasija 4).

Canchero

Es una vasija cerrada, presenta una carena que empieza en la parte inferior del cuerpo, justo donde se inicia la parte de la base, cuyo borde es cóncavo de labio semi redondeado (Fig. 6.11, Lám. 6.2b). El grosor de su pared es de 60 mm de espesor, tiene una agarradera que consiste en un mango cónico vacío, el cual se ubica en la parte inferior del cuerpo; éste tiene un pequeño orificio en la parte inferior posiblemente para evitar su fractura en el momento de la cocción, su base es convexa. Las dimensiones del mango son 115 mm de largo y 55 mm de diámetro; el diámetro máximo del cuerpo es de 174 mm y la boca de 53 mm, la altura es de 106 mm.

El canchero es de manufactura modelada, la cocción es oxidada, el temperante es de mica y arena, de grano muy fino (1/6-1/8 mm); el color de la pared, el interior y el núcleo es de anaranjado claro a anaranjado, valor 5 en la escala de Mohs, el tratamiento superficial externo es semi pulido y el interior alisado áspero.

La técnica decorativa consiste en el pintado con pincel de color rojo sobre crema. Los motivos son geométricos, líneas que delimitan círculos y triángulos concéntricos de 4 mm de espesor. El motivo está ubicado en la parte media y superior del cuerpo y consiste en 2 círculos concéntricos desde el inicio del borde; del segundo círculo se desprenden 5 triángulos isósceles,

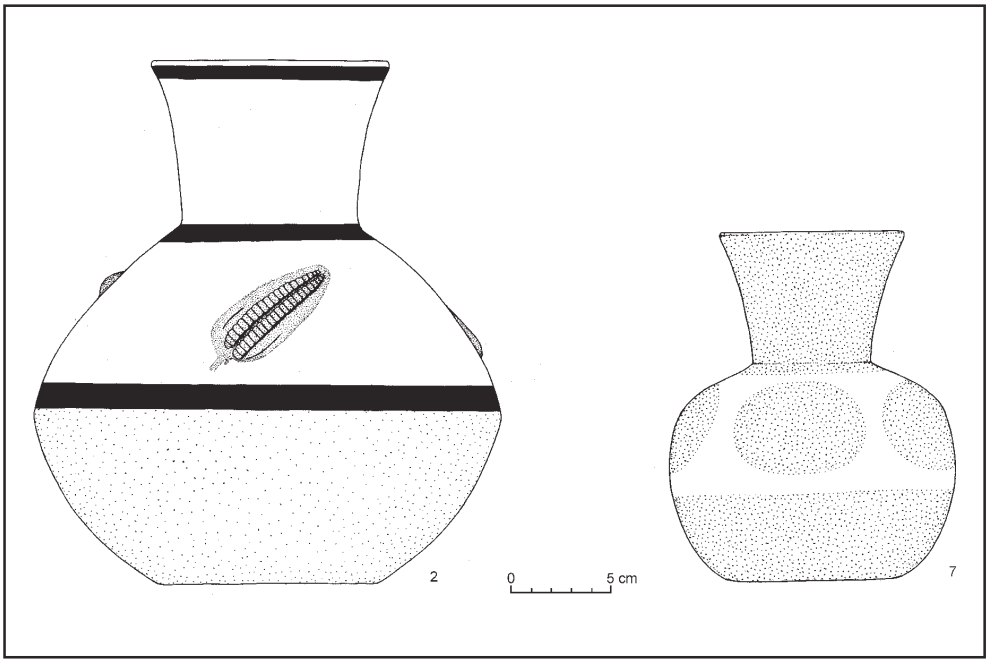


Fig. 6.12. Dibujo de los cántaros. A la izquierda la vasija 2 y a la derecha la vasija 7.

dando la forma de una estrella, estos a su vez presentan internamente 3 triángulos concéntricos no uniformes (Lám. 6.2c).

Cántaros

Dentro de la muestra se han identificado 3 cántaros completos de diferentes tamaños. El cántaro 2 (Fig. 6.12) es de cuerpo globular ligeramente carenado en la parte media, con borde evertido y labio redondeado. El cuello mide 114 mm de diámetro y 73 mm de alto, mientras que las dimensiones del cuerpo son: 226 mm de diámetro, 185 mm de altura y 110 mm el diámetro de la base. El cántaro 6 (Fig. 6.13) presenta una carena en la parte media inferior del cuerpo, el cuello mide 103 mm de diámetro y 74 mm de alto; el cuerpo tiene un diámetro de 189 mm y 136 de alto; la base tiene un diámetro de 97 mm. En cántaro 7 (Fig. 6.12) es de cuerpo globular; el cuello presenta un diámetro de 82 mm y 69 mm de alto; el cuerpo tiene un diámetro de 137 mm y 109 mm de alto; la base tiene un diámetro de 84 mm Las vasijas 6 y 7 tienen borde evertido y el labio semi redondeado. Todas tienen base plana y el grosor de la pared es de 4 mm de espesor.

Los cántaros son de manufactura moldeada, la cocción es oxidada, el temperante es de mica, arena fina y cuarzo, de grano muy fino (1/6-1/8 mm). El color de la pared, al exterior, interior y núcleo, varían de marrón claro a anaranjado, la dureza es de 5 en la escala de Mohs.

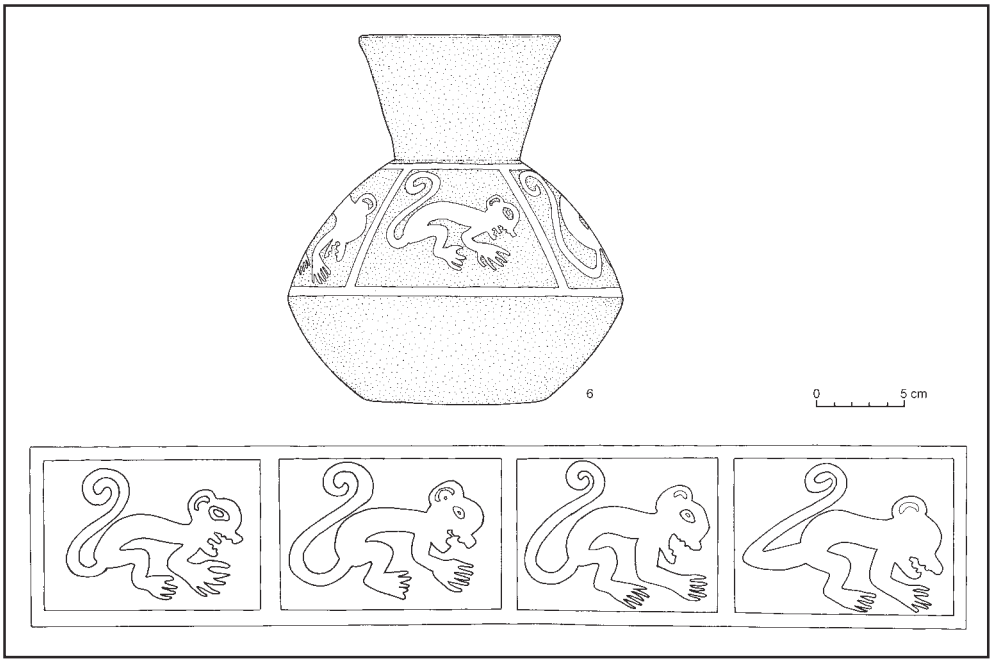


Fig. 6.13. Dibujo del cántaro con pintura antropomorfa, vasija 6.

El tratamiento superficial externo es semi pulido a alisado y el interior alisado, presentan una capa fina de engobe rojo y crema (cántaro 2).

La técnica decorativa consiste en el pintado con pincel en color rojo sobre crema o crema sobre rojo, y el moldeado en alto relieve. Los motivos son en formas de líneas, bandas gruesas, círculos, así como representaciones zoomórficas y fitomórficas. Los motivos se ubican en la parte media del cuerpo.

El motivo decorativo del cántaro 2 consiste en tres maíces en alto relieve, dispuestos en sentido diagonal, distribuidos de forma simétrica en la parte superior del cuerpo, delimitados por dos bandas horizontales paralelas, una ubicada en el contorno del cuello y la otra en la parte media del cuerpo.

El cántaro 6 presenta una línea circular en el contorno del cuello, de donde se desprenden 4 líneas perpendiculares hasta otra línea ubicada en la parte media del cuerpo, formando 4 paneles. En el interior de cada uno de los paneles se presentan monos asimétricos. El animal, pintado de color crema sobre el color natural de la vasija, está representado en posición horizontal y la cola enroscada hacia arriba (Fig. 6.13, Lám. 6.2 d).

El cántaro 7 presenta la técnica de decorado en positivo y modelado en alto relieve. Consiste en 5 círculos de 0,06 m de diámetro hechos cuando la pieza aún estuvo fresca, delineados con una banda de color crema post cocción.

ORNAMENTOS

Cuentas de cristal de cuarzo. Consiste en trece cuentas confeccionadas en cristal de cuarzo, de forma tubular, las que debieron constituir un collar. Presentan una superficie pulida y han sido trabajadas en ambos extremos dando la apariencia de doble cono el interior del orificio; además conservan residuos de pigmentos rojos y algunas tienen pequeñas fracturas en sus extremos (Fig. 6.8). Se han dividido en tres grupos según sus dimensiones. Para el grupo 1, que cuenta con dos ejemplares, el largo es 31,98 mm y el diámetro promedio es de 14,23 mm. El segundo grupo, que cuenta con cuatro ejemplares, tienen un largo que varía de 19,5 a 22,3 mm con un diámetro máximo de entre 12,1 a 13,9 mm. Finalmente, el tercer grupo consta de siete ejemplares y el largo varía entre 16,31 y 20,02 mm, y el diámetro varía entre 10,65 y 9,08 mm.

Cuentas de crisocola. Consiste en seis cuentas pequeñas, de forma circular e irregular, cuyos orificios no están centrados. Un ejemplar tiene un diámetro de 8,51 mm y un espesor de 4,80 mm y los otros cinco ejemplares tienen un diámetro promedio de 4,55 mm y un espesor de 2,75 mm (Fig. 6.8).

Orejeras. Se trata de dos discos fragmentados con orificio central, que pueden ser reconstruidos. Ambos conservan fragmentos de madera adheridos en el lado posterior. El derecho presenta pigmento rojo no uniforme. Sus medidas son: el diámetro del orificio es de 20 mm y el del disco de 32,54 mm; el espesor es de 4,2 mm.

Líticos. Lo conforman cuatro cantos rodados de coloración negra, gris y marrón; tienen características de pulidores. Sus dimensiones máximas y mínimas son las siguientes: 28,58 y 14,31 mm de largo, 20,5 y 10,90 mm de ancho y 14,02 y 4,19 mm de espesor.

Masa de cal. Consiste en una esfera semicompacta de barro que estuvo revestida de cal, tiene un diámetro de 50,13 mm aproximadamente.

OBJETOS DE METAL

Lámina. Está elaborada en cobre dorado asociada al individuo Nº 1, se encuentra dentro de la boca, totalmente fragmentada. Su peso aproximado es 12 gr.

Depilador. Objeto de uso personal del individuo, elaborado de una lámina de cobre doblada, de perfil semilunar (Fig. 6.7 b). Tienen un largo máximo de 31,9 mm, un ancho máximo de 6,92 mm, un espesor de 6,92 mm y un peso de 5 gr.

Punzón. Instrumento de cobre hecho con la técnica del martillado; presenta cuatro lados y punta roma, posiblemente por desgaste (Fig. 6.7 c). Su estado de conservación es bueno; fue envuelto en un textil del cual sólo se recuperó pequeños fragmentos. Sus dimensiones son: 114,4 mm de largo; 2,2 mm de ancho en la parte distal y 5 mm en su parte proximal.

Placa. Formó parte del ajuar del individuo Nº 2, ya que se encontró dentro de la boca. Está elaborada en cobre dorado y tiene forma ovalada (Fig. 6.7 d). Presenta buen estado de conservación. Mide 74,04 mm de largo, 52 mm de ancho, 12,5 de espesor y pesa 180 gr.

Lámina. Lámina doblada en cobre dorado, muestra cinco dobleces siendo la figura final rectangular y sólida (Fig. 6.7 e). Su largo en el estado actual es de 51,7 mm, 28,5 mm de ancho, 9,7 mm de espesor y pesa 20 gr.

Laminillas. Fragmentos de láminas delgadas hechas en cobre dorado, las que forman parte de una mentonera (Fig. 6.7 f). Se concentra en un diámetro aproximado de 150 mm y su peso es de 5 gr.

Cuchillo. Instrumento en cobre dorado, presenta una perforación en el extremo superior del mango, la cual aún conserva el hilo que fue colocado con la finalidad de sujetar. La técnica de elaboración fue el martillado (Fig. 6.7 g). Se encuentra totalmente envuelto en textil. Mide 158 mm de largo, 92,3 mm de ancho, 4,7 mm de espesor y pesa 190 gr.

Cincel. Instrumento de cobre con mango de madera, el cual se encuentra destruido. Fue elaborado con la técnica del moldeado y posteriormente modelado (Fig. 6.7 h). Presenta fragmentos de textil adheridos. Mide 62,2 mm de largo, 11,7 mm de ancho en la parte distal y 11,1 en la proximal. Pesa 27 gr.

Depilador. Confeccionado en una lámina de cobre doblada, tiene la forma de una semiluna (Fig. 6.7 i). Se diferencia del anterior (Fig. 6.7 b) por tener el mango más grueso. Mide 37,16 mm de largo; 25,46 mm de ancho máximo y un espesor máximo de 9,15. Pesa 8 gr.

Espátula. Instrumento de forma rectangular con mango tubular, hecho en cobre con la técnica del martillado (Fig. 6.7 j). En la parte plana hay restos adheridos de fragmentos de textil. Sus dimensiones son: 132 mm de largo, 11,5 de ancho en la parte plana y 5,1 mm en el mango; 3,6 mm de espesor máximo y 11,1 mínimo. Pesa 22 gr.

CONSIDERACIONES FINALES

Para un mejor entendimiento del pueblo mochica como una cultura emergente, que logró su desarrollo y crecimiento plasmado en sus grandes obras, es necesario conocer sus inicios ya que las evidencias aquí presentadas corresponden principalmente al Moche temprano.

Actualmente son pocos los datos acerca de la presencia Moche temprano en el complejo arqueológico de las Huacas del Sol y la Luna, y en general en todo el valle, por tanto la información proveniente de la Unidad B en la Sección 1 de la Huaca del Sol nos brinda algunas luces para el mejor conocimiento sobre la naturaleza de esta temprana ocupación.

Las primeras evidencias correspondientes a la fase inicial de Moche fueron registradas por Theresa Lange Topic (1977) en sus excavaciones ejecutadas en el corte 4 situado en la

Sección 2 de la Huaca del Sol. Ahí encontró tres vasijas asociadas al entierro 3, que consisten en dos botellas que muestran el labio pronunciado característico del Moche I y un cántaro con decoración negativa propio del Gallinazo. También documentó un fragmento de asa estribo Moche II ubicado sobre el piso 4 del complejo arquitectónico B.

El reciente hallazgo de una tumba en la Unidad B (Sección 1), que aquí se ha descrito, constituye un elemento que permite una mejor interpretación al respecto. Esta tumba presenta características que la particularizan debido a que se trata del primer entierro registrado en una cámara funeraria, ya que los entierros 1, 2 y 3 documentados por Topic (1977), y los entierros 1 y 2 registrados por Hastings y Moseley (1975), ambos localizados en la Sección 2, son de fosa simple.

La construcción de la cámara, la calidad de las ofrendas y el ajuar funerario confieren al individuo un rango considerable en la sociedad Moche de ese entonces. Ciertos rasgos de los ornamentos que acompañan a este entierro indican que se trata de un individuo que sale de la condición de clase baja. En este sentido, es interesante resaltar la presencia de objetos de metal (cobre y cobre dorado). En primer lugar cabe destacar el cuchillo, que a pesar de no presentar ningún tipo de decoración representa uno de los símbolos más importante en la ritualística Moche. Otro elemento de estatus es la mentonera, así como el collar de cuentas de cristal de cuarzo –cuya presencia es muy rara en entierros Moche sencillos– pues su confección demanda un largo tiempo. Mención aparte merece los depiladores que formaron parte de los objetos personales del individuo y que evidentemente servían para depilarse la barba como parte del acicalamiento personal de los hombres importantes de la época (Alva 1999).

La presencia de dos botellas asa estribo, como parte de las ofrendas en el entierro, tienen una relevancia mayor, pues son uno de los mejores indicadores cronológicos que tenemos por ahora en ausencia de fechados radiocarbónicos. De acuerdo con la clasificación estilística de la cerámica Moche propuesta por Larco (1948), estas vasijas corresponderían a la fase II. Si uno examina las representaciones de las lagartijas hechas de trazos gruesos, ellas se asemejan a muchas que Larco ilustra en especímenes cerámicos Moche I (Larco 1948: 19).

Los cántaros (vasija 6 y vasija 7) y el canchero (vasija 4), también muestran diseños en líneas gruesas, como monos estilizados (vasija 6), bandas con diseños internos (vasija 7) y triángulos concéntricos que definen una estrella de cinco puntas (vasija 4), motivos que tienen sus inicios en la época Salinar (Larco 1944). También Donnan y McClelland (1997: 105), en el entierro Nº 35 procedente de Pacatnamú, registraron un ceramio Moche con un motivo parecido al comentado, junto a otra pieza de filiación Gallinazo.

En la medida en que los diseños de los ceramios antes descritos comparten similitudes a los previamente asignados a las fases I y II de Moche, hemos creído conveniente agruparlos bajo la denominación de Moche temprano. De este modo, nos permite correlacionar este hallazgo y su cronología con la arquitectura habitacional del perfil estratigráfico estudiado.

Un elemento comparativo a esta posición cronológica sería el entierro Nº 3 de filiación Moche I hallado por Theresa Topic (1977) en la arena natural que antecede a la arquitectura. Esta suposición se basa en el hecho de que la tumba que nosotros presentamos también se

encuentra en una capa de arena por debajo de las primeras construcciones. Por ello, proponemos que la arquitectura de los primeros pisos corresponde al periodo Moche temprano. Si comparamos la calidad arquitectónica de los conjuntos ahora conocidos para las fases tardías Moche en el sitio, las construcciones del perfil este de la Unidad B, son de menor calidad constructiva. Mucho más similares son las evidencias arquitectónicas de la sección media del perfil, donde la presencia de muros hechos con adobes asentados de cabeza y enlucidos y la presencia de banquetas las hace comparables con aquellas construcciones residenciales de los conjuntos arquitectónicos 8 y 17 (Tello 1998).

Estas evidencias nos conducen a plantear que en las secciones 1 y 2 de la Huaca del Sol se encuentran las primeras manifestaciones de arquitectura habitacional para el Moche temprano, cuando probablemente fue un sitio pequeño y organizado pero con cierta evidencia de estatus, constituyendo de esta manera el antecedente del área residencial Moche, lo que sería concordante con la naturaleza aún débil del Estado moche. Por otro lado, la secuencia constructiva nos señala dos hechos importantes: de un lado, el núcleo de la Huaca del Sol en este momento del Moche temprano sólo abarcaría las secciones 2 y 3; y el segundo hecho es que la forma final de la Huaca del Sol corresponde a la parte última de la secuencia, que se asociaría con las últimas residencias de la zona urbana, es decir con fecha posterior a los 650 d.C. (Chapdelaine 1998:113). La sección media del perfil corresponde a una arquitectura mejor elaborada y bien puede indicarnos que en este momento la elite Moche adquirió mayor poder y el Estado se centralizó y probablemente expandió su territorio. No es casual que para estos niveles de ocupación se asocia cerámica del estilo Moche III y IV, formas que se registran como dominantes en lo que fue el territorio Moche.

Por lo tanto, la Unidad B evidencia hasta el momento una de las secuencias ocupacionales mejor documentadas de la ocupación Moche en el sitio y bien puede ser considerada como una secuencia de referencia, hasta el momento en que se realicen nuevas excavaciones en profundidad en el sitio. Debemos destacar en este perfil que las primeras ocupaciones se asocian a una arquitectura Moche temprano de carácter habitacional; las ocupaciones medias a la zona residencial asociada a cerámica Moche III y IV; y la parte final de la secuencia corresponde al crecimiento final de la Huaca del Sol, pero debido a que para esto último no tenemos una asociación clara con los estilos alfareros, sólo podemos decir que sería contemporánea o posterior al estilo Moche IV (Herrera 1999).

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter
1999 ***Sipán. Descubrimientos e investigaciones.*** Edición del autor, versión resumida de la edición de Backus y Johnston S. A. A. de 1994. Lima, Perú.

CHAPDELAINE, Claude
1998 "Excavaciones en la zona urbana de Moche durante 1996". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 85-115. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

CHAPDELAINE, C., S. UCEDA, M. MOYA, C. JAÚREGUI y C. UCEDA
1997 "Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de***

la Luna 1995, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

DONNAN, Christopher
1995 "Moche funerary practice". En: ***Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices***, Tom D. Dillehay, editor, págs. 111-159. Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

DONNAN, Christopher y Donna McCLELLAND
1997 "Moche burials at Pacatnamú". En: ***The Pacatnamú Papers, Volume 2: The Moche Occupation***. Ch. Donnan y G. Cock, editores, págs. 17-187. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY
1978 ***Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru***. Austin, University of Texas Press.

HASTINGS, C. Mansfield y M. Edward MOSELEY
1975 "The adobes of Huaca del Sol and Huaca de la Luna". ***American Antiquity*** 40 (2): 196-203. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

HERRERA MEJÍA, Bertha
1999 ***Secuencia constructiva y función en la Huaca del Sol, valle de Moche***. Proyecto para optar el título de Licenciada en Arqueología. Escuela de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.

LARCO HOYLE, Rafael
1944 ***Cultura Salinar, síntesis monográfica***. Chiclín, Museo Rafael Larco Herrera.
1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.

TELLO, Ricardo
1998 "Los conjuntos arquitectónicos 8, 17, 18 y 19 del centro urbano Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 117-135. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

TOPIC, Theresa
1977 ***Excavations at Moche***. Tesis doctorado. Department of Anthropology, Harvard University. Cambridge.

ANEXO I. DESCRIPCIÓN DEL PERFIL ESTE

A continuación presentamos la descripción detallada del perfil Este, por tratarse de una información novedosa para la Huaca del Sol, y por que nos permite entender el proceso de construcción del monumento. Asimismo, nos permitirá comprender la importancia de los elementos arquitectónicos que se visualizan en esta unidad, la que manifiesta una serie de asociaciones que posteriormente darán como resultado la identificación de unidades arquitectónicas. La descripción se inicia desde la base del perfil, de abajo hacia arriba, detallando cada elemento arquitectónico e intentando establecer una asociación inmediata tanto horizontal como vertical.

C1: Esta capa se presenta en la base de todo el perfil. Está compuesta de arena eólica, de consistencia suelta, color beige. Sobre ella descansan todos los eventos constructivos que se visualizan en este perfil.

C2: Capa cultural de superficie sinuosa, conformada de arena y tierra compacta, color marrón. Esta capa constituye la base del primer proyecto de edificación.

RMO1: Relleno con material orgánico, cuyo fin fue nivelar la superficie. Sus características son similares a los rellenos RMO; RMO'', RMO''', RMO''''. Están compuestos de tierra grumosa de consistencia compacta, color beige oscuro, con restos de vegetales, óseos, malacológicos, y concentraciones de cenizas y carbón.

P1: Piso localizado al sur del muro divisorio MD1, elaborado de arcilla de consistencia compacta, color beige oscuro. Posteriormente sobre éste se edificó el muro de contención MC3. Tiene un espesor promedio de 0,08 m.

P2: Se ubica al norte del muro divisorio MD1, conservando aproximadamente sólo 5 m pero, probablemente, continuó hasta adorarse al muro de contención MC1. Conformado de arcilla de consistencia compacta, cuya coloración varía de beige oscuro a gris debido a la presencia de ceniza. Tiene un espesor promedio de 0,06 m.

MD1: Se trata de un muro divisorio, orientado de este a oeste, elaborado de adobes, que debido a su compactación da la apariencia de ser sólo un bloque de tierra. Mide aproximadamente 0,40 m de ancho por 0,90 m de altura.

MC1: Muro de contención, construido de adobes paralelepípedos de caras lisas unidos con mortero de barro, color beige, de los cuales sólo se registró una hilada debido a que fue desmontado.

MC2: Muro de contención, orientado de este a oeste y adosado al muro MC1. Mide 0,28 m de ancho por 0,60 m de alto. Fue construido con adobes paralelepípedos de caras lisas, a excepción de uno que presenta impronta de gavera de caña.

MC3: Muro de contención, situado en el extremo sur del perfil, orientado de este a oeste, está formado de adobes paralelepípedos de caras lisas aunque uno de ellos registró huellas de gavera de caña (Información de Chauchat 1972). En la cara norte muestra fragmentos de enlucido de barro que forma media caña con el piso P1.

RMO2, RMO3, RMO4: Rellenos con material orgánico, cuyas características son las mismas. Fueron colocados con el objeto de nivelar la superficie y ganar altura para la elaboración del piso P5. De consistencia semicompacta, de color marrón y gris, están compuestos de tierra, restos de vegetales, malacológicos, óseos y concentraciones de ceniza

P3, P4, P5: Estos tres pisos presentan atributos semejantes y se mantienen mejor conservados que los primeros. El piso P5 se localiza al norte del muro MD1, evidenciando una remodelación P5'; el piso P4 se encuentra hacia el sur del mismo muro y el piso P3 hacia el sur del muro MC3. Están compuestos de arcilla compacta color marrón claro y tienen un espesor promedio de 0,08 m.

RMO5, RMO6: Rellenos con material orgánico, de características similares. Ambos están compuestos de tierra, restos vegetales y malacológicos. Específicamente en el relleno RMO6 se presentan fuertes concentraciones de ceniza y fragmentería de cerámica. Estos rellenos tuvieron como finalidad elevar y nivelar la superficie que sirvió de base para la elaboración de los pisos P6, P7 y P8.

P6, P7, P8: Estos pisos muestran la misma estructura. El piso P6 se localiza al sur del muro MD1 y el piso 7 al norte de dicho muro, prolongándose hasta el muro MD2. El piso P8 conserva un fragmento que se asocia por medio de un revoque con el lado norte del muro MD2 y probablemente se extendió hasta el muro MC2; posteriormente éste presenta una remodelación P8' que se presenta hasta el muro MC2. Estos pisos fueron elaborados de arcilla de consistencia compacta, color marrón claro y tienen un grosor promedio de 0,08 m.

MD2: Muro divisorio, con orientación este-oeste, que sólo conserva un adobe paralelepípedo de cara lisa, asociado al piso P8.

RMO7, RMO8, RMO9, RMO11, RMO12: Rellenos con material orgánico que tuvieron la función de nivelar la superficie a lo largo de todo el perfil. Están compuestos de tierra marrón claro de consistencia compacta, restos óseos, malacológicos y fragmentos de cerámica.

MC4: Muro de contención, orientado de este a oeste, conformado por una hilera de adobes paralelepípedos unidos con mortero de barro.

P9, P10, P11: El piso P9 se sitúa al sur del muro de contención MC4, el piso P10 al norte de dicho muro y el piso P11 al norte del muro divisorio MD1, conservando este último sólo una porción de 1,60 m. Estos pisos fueron elaborados de arcilla compacta color marrón claro y tienen un grosor promedio de 0,06 m.

F2: Fogón que intruye el piso P10. Tiene una forma cóncava y aún conserva en su interior restos de vegetales carbonizados, entre los que se puede identificar principalmente vainas de algarrobo, el cual está cubierto por una capa de ceniza gris claro.

RMO10: Relleno con material orgánico, que viene a ser la base que soporta al piso P12. Está compuesto de tierra de consistencia semicompacta color beige oscuro, y contiene restos óseos, vegetales y malacológicos.

P12, P13: El piso 12 se asocia con el lado sur del muro MD3, mientras que el piso P13 se asocia con el extremo norte del mismo muro. Ambos pisos son contemporáneos y presentan características semejantes: están compuestos de arcilla de consistencia compacta color beige y tienen un grosor promedio de 0,07 m. Además, el piso P13 evidencia una remodelación que probablemente se prolongó hasta el muro de contención MC5.

MD3: Muro divisorio, orientado de este a oeste, sólo conserva dos adobes paralelepípedos de caras lisas mostrando uno de ellos una coloración anaranjada debido a que fue reutilizado.

MC5: Muro de contención, orientado de este a oeste, elaborado con una hilera de adobes paralelepípedos de caras lisas, unidos con mortero de barro. El paramento norte de este muro se asocia por medio de un revoque con el piso P14; estos elementos posiblemente se relacionan con otros que no son visibles en este perfil.

P14: Piso, elaborado de arcilla de consistencia compacta, presenta una coloración anaranjada debido a que fue expuesto al fuego y en algunas partes se registró acumulaciones de ceniza. Tiene un grosor promedio de 0,07 m.

RMO13, RMO14: Rellenos con material orgánico, colocados con la intención de lograr un nivel más elevado y dar paso a la elaboración de nuevos elementos. Están constituidos de tierra, de consistencia semicompacta color beige y que exhiben diferentes tonalidades debido al contenido de material orgánico como restos óseos, vegetales y malacológicos. Contienen restos de fragmentos de cerámica, así como concentraciones de ceniza y carbón.

MD4: Muro divisorio, orientado de este a oeste, construido de adobes paralelepípedos de caras lisas unidos con mortero de barro. Presenta enlucido en el extremo norte y está asociado al piso P7.

MD5: Muro divisorio, orientado de este a oeste, elaborado de adobes paralelepípedos de caras lisas, unidos con mortero de barro. Evidencia un color anaranjado como consecuencia de quemas efectuada en el piso P17.

P15: Piso, de superficie regular, que se sitúa al norte del muro MD1 y probablemente se prolongó hasta el muro de contención MD4. Está compuesto de arcilla de consistencia compacta y coloración beige oscuro. Tiene un espesor de 0,07 m.

P17: Piso, ubicado junto al paramento norte del muro MD4, con el cual forma media caña. Integrado de arcilla compacta color marrón y en algunas zonas anaranjadas como consecuencia de las quemas efectuadas en el lugar. Tiene un grosor de 0,07 m.

MD6: Muro divisorio, orientado de este a oeste. Está conformado de tres hiladas de adobes paralelepípedos de caras lisas, unidos con mortero de barro. Conserva una altura aproximada de 0,40 por 1 m de largo.

RMO15: Relleno con material orgánico, cuyo objetivo fue cubrir el espacio entre los muros MD4 y MD6. Está constituido de tierra compacta color beige oscuro y contiene restos de vegetales, malacológicos, óseos, grumos y fragmentos de adobe.

P16: Piso, que se encuentra delimitado por los muros MD4 y MD6. Está integrado de arcilla de consistencia compacta, color beige oscuro. Tiene un grosor de 0,06 m.

RMO16, RMO17: Ambos rellenos con material orgánico, se encuentran cubriendo y nivelando la superficie a lo largo de todo el perfil. Están compuestos de tierra de consistencia compacta, color beige oscuro y contienen restos de vegetales, malacológicos y óseos, así como fragmentos de cerámica.

P18: Piso que corre a lo largo de todo el perfil, presentando dos remodelaciones: P18' y P18''. Se asocia al muro MD7. Está compuesto de arcilla compacta color beige oscuro y algunos restos orgánicos (malacológicos y vegetales). Tiene un grosor de 0,09 m.

MD7: Muro divisorio, enlucido en el paramento sur, edificado de adobes rectangulares dispuestos de soga y cabeza unidos con mortero de barro. Mide aproximadamente 1,20 m de alto por 1,40 m de largo.

MER1, MER2, MER3: Muros estabilizadores, cuyo fin fue fijar y dar firmeza al grueso relleno RMO18, evitando de esta manera que colapse. Cada uno de estos muros fueron hechos de una sola hilera de adobes dispuestos sin ningún orden.

RMO18, RMO18', RMO18'', RMO18''': Relleno con material orgánico, constituido por una considerable cantidad de restos orgánicos, pero con un grado más alto de compactación. El fin fue sellar la arquitectura precedente y a la vez marcar una diferencia en cuanto a la función del sitio. Contiene tierra que varía de tonalidades: beige, marrón y gris, como consecuencia de la variedad de restos orgánicos aquí presentes. Así mismo, existen grumos, piedras y fragmentos de cerámica.

CP1: Cimiento de piso, viene a ser la preparación del piso P19, formado por una hilada de adobes paralelepípedos de caras lisas, unidos con mortero de barro.

P19: Se trata de un piso que corre a lo largo de todo el perfil a excepción del extremo norte, donde se encontró roto. Fue elaborado de arcilla, de consistencia compacta. Tiene un grosor de 0,06 m.

MC6: Muro de contención, orientado de este a oeste, formado por tres hiladas de adobes paralelepípedos de caras lisas unidos con mortero de barro. Mide aproximadamente 0,40 m de alto por 0,80 m de alto.

MC7: Muro de contención, orientado de este a oeste, construido de cuatro hiladas de adobes paralelepípedos de caras lisas. Mide aproximadamente 0,60 m de alto por 2,20 m de largo. Su estado de conservación es malo.

RE2: Relleno de escombros, constituido por tierra, grumos, adobes enteros y fragmentados provenientes de viejas arquitecturas. Tiene una consistencia semicompacta y la coloración es beige.

P20: Piso, localizado sólo en la parte media del perfil dado que en el extremo sur fue destruido. Está compuesto de arcilla, de consistencia compacta color beige. Tiene un grosor 0,06 m.

MD8: Muro divisorio, asociado al piso P20, edificado de siete hiladas de adobes paralelepípedos unidos con mortero de barro. Mide aproximadamente 1 m de altura por 0,85 de largo. Su estado de conservación es regular.

RE1, RE3, RE4: Rellenos de escombros, cuya finalidad fue sellar los espacios y ganar altura. Contienen tierra, grumos, adobes fragmentados, su consistencia es semicompacta y la coloración beige.

P21, P22: Ambos pisos se asocian con el muro MD8, el primero hacia el extremo norte y el segundo hacia el extremo sur. Están compuestos de arcilla compacta, color beige. Tienen un grosor de 0,07 m.

RE5: Relleno de escombros, hecho con el objeto de ganar altura. Está constituido por tierra, grumos, adobes enteros y fragmentados provenientes de viejas arquitecturas. Tiene una consistencia semicompacta y su coloración es beige.

MD9: Muro divisorio, orientado de este a oeste, edificado de adobes paralelepípedos y enlucido en el paramento este. Se asocia con la banqueta BA1 y mide aproximadamente 0,60 m de largo por 0,60 m de alto.

P23: Piso, localizado en el extremo sur del perfil, asociado al muro MD9 y a la banqueta BA1. Está conformado de arcilla de consistencia compacta color beige. Tiene un grosor de 0,09 m.

BA1: Banqueta, edificada de hiladas sucesivas de adobes unidos con argamaza y revestidos con enlucido.

RE6, RE7: Relleno de escombros, cuyo objetivo fue sellar los espacios, ganar altura y nivelar la superficie para dar paso a una nueva arquitectura.

P24: Piso regular, de superficie uniforme que corre a lo largo de todo el perfil. Contiene arcilla de consistencia compacta de color beige. Tiene un grosor de 0,08 m.

RAT1, RAT2, RAT3, RAT4, RAT5, RAT6: Relleno de adobes tramados dado por una sucesión de hiladas de adobes unidos con mortero de barro que dan como resultado seis bloques verticales.

7 /

SANTA ROSA - QUIRIHUAC Y CIUDAD DE DIOS: ASENTAMIENTOS RURALES EN LA PARTE MEDIA DEL VALLE DE MOCHE

George Gumerman IV
Jesús Briceño Rosario

Los Moche (200-800 d.C.) fueron una sociedad compleja, caracterizada por una diferenciación social bien marcada (Alva y Donnan 1993a, 1993b; Donnan 1995), organización laboral compleja (Hastings y Moseley 1975), guerras (Kutscher 1955, Donnan 1978, Hocquenghem 1978, Wilson 1988) y una alta especialización en la producción de diferentes bienes (Donnan 1978; Russell et al. 1994a, 1994b). Mucho de nuestro conocimiento sobre los Moche se ha derivado de los estudios iconográficos de la cerámica (Larco Hoyle 1945, Benson 1972, Donnan 1978, Castillo 1989, Bourget 1991, Quilter 1997), así como de la atención prestada a los edificios monumentales y a las tumbas (Donnan y Mackey 1978; Alva y Donnan 1993a, 1993b; Donnan 1995; Donnan y Cock 1997). Si bien es cierto que estos estudios han permitido un gran avance en nuestra comprensión de los Moche, consideramos que información complementaria de áreas de habitación domésticas, que no reciben generalmente mucha atención, también pueden contribuir con importante información para entender mejor la organización social Moche y sus formas de vida. Las recientes investigaciones, siguiendo de alguna manera la tradición del Proyecto Arqueológico Valle de Virú (Strong y Evans 1952, Willey 1953), sobre estudios de patrones de asentamientos (Willey 1953, Wilson 1988, Leonard y Russell 1992, Billman 1996), y la excavación de lugares domésticos de producción y consumo (Bawden 1982, Pozorski 1982, T. Topic 1982, Shimada 1994, Chapdelaine et al. 1997, Uceda

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 217-243. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

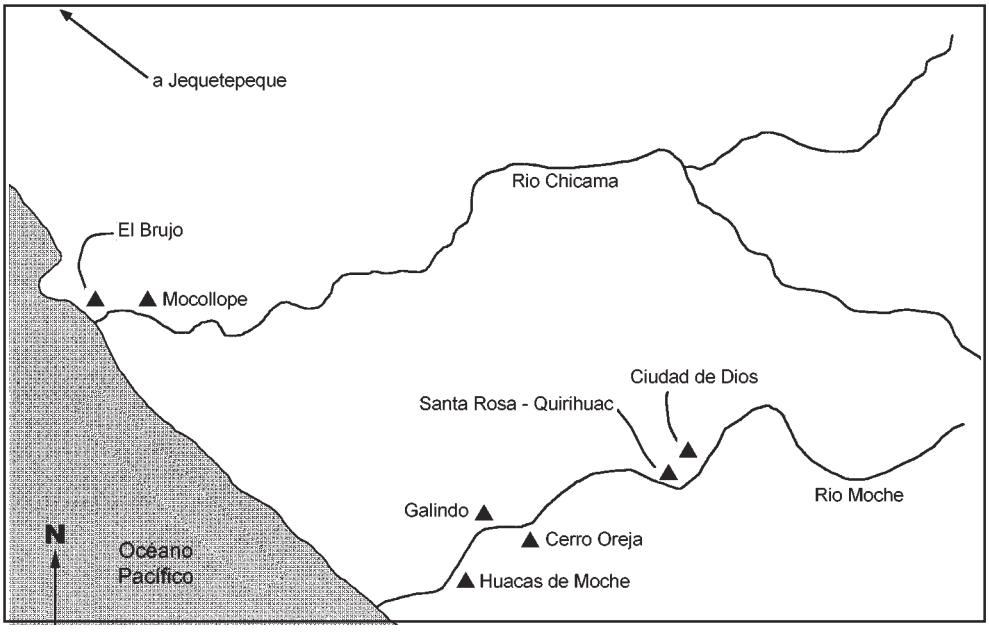


Fig. 7.1. Mapa de la costa norte del Perú mostrando la ubicación de los sitios Santa Rosa-Quirihauc y Ciudad de Dios.

1997, Uceda y Armas 1997, Chapdelaine 1998, Tello 1998), están proporcionando un importante punto de partida, aún cuando todavía nuestra comprensión sobre la cultura Moche y sus formas de vida es limitada.

Nuestras investigaciones en lugares de vivienda en 1997, en dos pueblos rurales en la parte media del valle de Moche, relacionados con la actividad agrícola, han proporcionado datos importantes sobre los cambios de la cultura Moche durante su desarrollo (Fig. 7.1). En el sitio de Santa Rosa-Quirihuac, del periodo Moche temprano, los agricultores tuvieron aparentemente un carácter de auto suficientes. En el sitio de Ciudad de Dios del periodo Moche tardío, a pesar de las limitadas excavaciones que hemos realizado, parece desprenderse que la producción agrícola estuvo más directamente controlada por el estado. La información, a pesar que provienen solamente de dos pueblos rurales, parece reflejar posibles cambios en la organización de la producción agrícola y de cómo el Estado moche evolucionó.

LOS TRABAJOS ARQUEOLÓGICOS EN LUGARES DOMÉSTICOS MOCHE

Los lugares domésticos son los componentes básicos de la organización social en una sociedad. Al abordar nuestro interés en estudios arqueológicos de lugares domésticos, no solamente queremos orientar nuestra comprensión sobre detalles de las áreas de vivienda, sino

también para empezar a tener un panorama más amplio de la organización social Moche en su conjunto. Bawden (1982: 166) ha llamado la atención sobre el hecho de que los lugares domésticos Moche son muy pocas veces tomados en cuenta, a pesar de su gran importancia. Específicamente, ha señalado:

> *"Study of the residential dwelling produces information pertaining to the basic unit of social organization–the individual household. The nature of household organization, however, is directly affected by the governing regulatory canons of the community. In other words, household organization reflects specific sociopolitical factors, which in turn are shaped by the community's methods of adaptation to its physical and cultural environments.... the household constitutes a microcosm of wider social patterning, and its study should lead toward better understanding of specific cultural forces acting within and upon a society than may be derived solely from examination of its centers of corporate authority"* (Bawden 1982: 181).

Al igual que Bawden (1982), nosotros también proponemos que el estudio de los lugares domésticos ampliará nuestro conocimiento de la *cultura* Moche. Conjuntamente con el avance de los estudios sobre la iconografía, los patrones funerarios y de asentamientos, se espera que la información detallada procedente de áreas de habitación nos ayude a esclarecer mejor nuestra comprensión de algunas de las principales interrogantes existentes sobre la sociedad Moche. Por ejemplo, la mayoría de arqueólogos están actualmente de acuerdo en que Moche estuvo dividido en dos áreas: norte y sur (Castillo y Donnan 1994b; Shimada 1994; Bawden 1995, 1996). Sin embargo, no existe un acuerdo entre los investigadores para explicar cómo fue la naturaleza exacta de la organización social y política en cada área: ¿Cada área tuvo una unidad política unificada y centralizada con una capital correspondiente? o, ¿existieron varios grupos de poder en cada área? Adicionalmente, sabemos que la compleja organización de los Moche cambió a través del tiempo con periodos de expansión y reestructuración (Shimada 1994, Bawden 1996). Estas y otras interrogantes pueden encontrar una explicación sobre la base de los estudios en lugares domésticos.

Aún cuando éstos no son muy comunes, se han realizado algunos estudios en lugares domésticos Moche que han proporcionado importante información sobre la cultura Moche en general. Varios de estos estudios han enfatizado principalmente sobre la complejidad arquitectónica en lugares residenciales y administrativos (Bawden 1982, Pozorski 1982, T. Topic 1982, Shimada 1994, Chapdelaine et al. 1997, Uceda 1997, Uceda y Armas 1997, Chapdelaine 1998, Tello 1998). En los casos de Galindo y las Huacas del Sol y la Luna, si bien las áreas urbanas habrían cumplido funciones similares, con un patrón arquitectónico diferente, existen variaciones significativas que pueden estar indicando cambios en el carácter de la producción, el control y administración por el Estado moche (ver Costin y Earle 1989).

En Pampa Grande (Shimada 1994), Huaca de la Luna (Uceda et al. 1997, 1998) y en Cerro Mayal (Russell et al. 1994a, 1994b), entre otros sitios, las excavaciones a gran escala han demostrado cómo estuvieron organizados y administrados los talleres de producción de bienes, como por ejemplo la cerámica, por el Estado moche.

Las excavaciones en lugares domésticos han mejorado también nuestros conocimientos sobre la dieta de los Moche. Por ejemplo, las investigaciones en la zona urbana de las Huacas

del Sol y de la Luna han demostrado que los Moche consumieron grandes cantidades de recursos marinos como mariscos y peces, así como camélidos (Pozorski 1976, 1982; Cárdenas et al. 1997; Vásquez y Rosales 1998; ver también Gumerman 1994a, 1994b). Asimismo, hay una preferencia por almacenar productos como maíz y frijoles para ser consumidos por los especialistas, y las frutas no fueron un componente significativo de la dieta Moche.

A pesar que estas investigaciones en lugares domésticos Moche han proporcionado muchos avances, es necesario usar métodos de excavación especiales para entender las características y detalles más importantes de los lugares domésticos. Si se utiliza solamente grandes cernidores (peor si no se utilizan), no podríamos estar discutiendo sobre el consumo de ciertos alimentos como por ejemplo el cuy o la sardina, cuyos huesos se pierden usando cernidores de 1/8 de pulgada. Por ejemplo, en el Complejo El Brujo, de las 48 muestras analizadas por Campbell (1999) y Hough (1999), utilizando un cernidor de 1 mm se recuperó más de 2000 huesos de sardina y anchoveta. También, utilizando un cernidor de 0,5 mm se recuperaron huesos y más de 6500 pequeñas semillas (ver más adelante la descripción del método).

Por otro lado, las investigaciones sobre aspectos domésticos de la sociedad Moche generalmente han concentrado la atención en los principales centros urbanos y lugares de producción de bienes centralizados. Sin embargo, para entender realmente a los Moche se necesita tener también una orientación más regional, que considere las variaciones inherentes que existen siempre en sociedades complejas (Gumerman 1997a). Si bien es cierto que necesitamos examinar las áreas domésticas en los centros principales, también es necesario dar atención a los lugares menos interesantes o impresionantes, como son los pequeños pueblos Moche que se encuentran localizados en los lugares rurales o marginales de los valles.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO: SANTA ROSA-QUIRIHUAC Y CIUDAD DE DIOS

En 1997 Brian Billman, conjuntamente con los autores, realizaron excavaciones en los dos pueblos rurales Moche, Santa Rosa-Quirihuac y Ciudad de Dios, ubicados en la parte media del valle de Moche. Este proyecto tenía como un objetivo principal entender el origen del Estado moche en este valle (Billman et al. 1999). Los datos que hemos obtenido en estos dos lugares domésticos, nos están ayudando a comprender la organización y producción agrícola Moche.

Métodos y medios

Siendo nuestro interés el estudio de lugares domésticos, la consideración más importante para seleccionar las áreas de excavación ha sido que las áreas de vivienda presenten buenas posibilidades de preservación. En el sitio de Santa Rosa-Quirihuac se ha excavado una variedad de complejos bien conservados, distribuidos a lo largo del sitio, que ha proporcionado una amplia muestra de ellos. En el sitio de Ciudad de Dios, por limitaciones de tiempo, solamente

se realizaron excavaciones en un complejo. Billman y su equipo continúan en la actualidad excavando en Ciudad de Dios, y esperamos que estos trabajos proporcionen una muestra más amplia de este importante pueblo rural Moche.

El área de los cuartos de cada complejo fue dividida en unidades de excavación. El tamaño de las unidades ha variado con relación al tamaño de los cuartos. El promedio de las unidades fue de aproximadamente 2 x 2 metros. Las unidades fueron excavadas estratigráficamente y todo el material fue pasado por un cernidor de 1/4 de pulgada. Todos los artefactos diagnósticos fueron recolectados y analizados. El registro detallado de cada una de las unidades de los cuartos nos ha permitido examinar la distribución de los artefactos y las áreas de actividad.

Un aspecto importante del método utilizado ha sido la forma de obtener las muestras de tierra. Se recolectó muestras de todos los fogones, depósitos de ceniza, de los pisos y de una variedad de depósitos de basura. La ubicación de las muestras colectadas, así como los detalles de la distribución de los artefactos dentro de cada unidad, fueron anotados en mapas y fichas. El tamaño de las muestras varió, pero podemos decir que el promedio fue de 4 litros de tierra. Conocer el volumen de la muestra ha sido importante, por cuanto nos ha permitido estandarizar los resultados por la cantidad de la densidad de material por litro de tierra. Por ejemplo, si bien nuestras excavaciones en Santa Rosa-Quirihuac fueron más intensivas, por la cuantificación del volumen conocemos que la densidad de mazorcas de maíz fue de 3,54 por 1000 litros de tierra, comparado con la alta densidad de 11,75 por 1000 litros en Ciudad de Dios. Además de medir la cantidad de tierra que excavamos, también se anotó el volumen y número de baldes de tierra que se excavó en cada nivel de excavación.

Las muestras de tierra se pasaron a través de cernidores de1/4 y 1/8 de pulgada. Todo el material cultural, incluyendo conchas, huesos, restos botánicos (incluyendo carbón de madera), cerámica y líticos, fueron colectados del cernidor de 1/4 de pulgada. Del cernidor de 1/8 de pulgada se recolectó todo el material botánico que no fuera madera (por ejemplo semillas y mazorcas) y huesos. De la tierra que pasó del cernidor de un 1/8, se tomó un litro para realizar análisis de flotación, con el objetivo de separar los restos botánicos y fauna de la tierra que aún había quedado. Para la flotación se utilizó el método simple de un balde para decantar los materiales. La tierra fue ubicada en un balde grande de agua y los restos de flotación fueron decantados en un tamiz que contenía una malla de gasa fina. El balde fue llenado de agua y decantado varias veces hasta que no hubo material de flotación visible. Una vez secado el material de flotación se pasó por un juego de cernidores (1mm y 0,5mm) y las semillas y huesos identificables fueron clasificados y colectados. El uso de estas muestras estandarizadas nos ha permitido explorar, en detalle, las actividades domésticas Moche.

LOS SITIOS DE SANTA ROSA-QUIRIHUAC Y CIUDAD DE DIOS

La información de las áreas de vivienda de los pueblos de agricultores de Santa Rosa-Quirihuac y Ciudad de Dios, está reflejando los cambios que se produjeron en relación con la

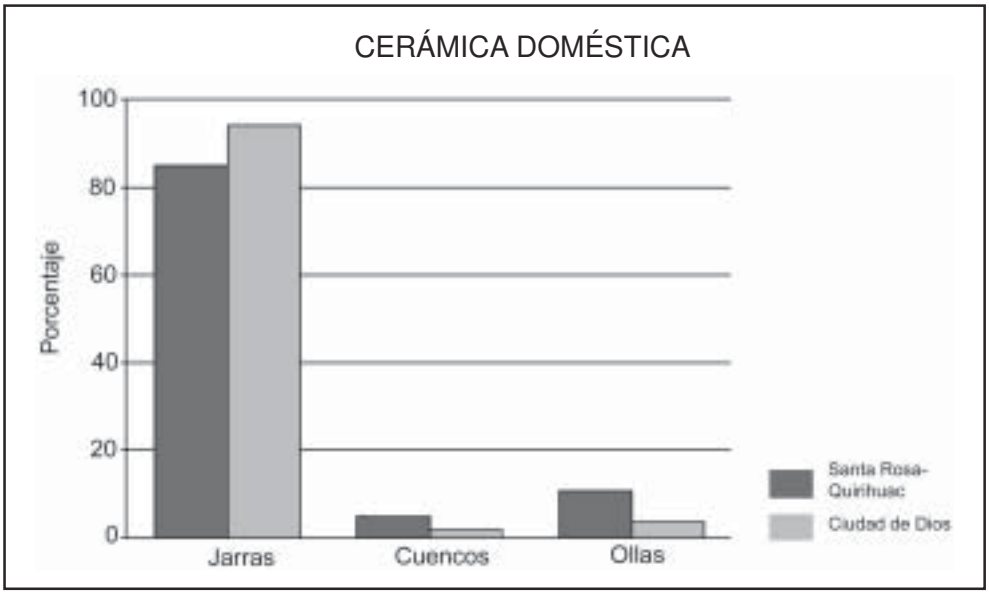


Fig. 7.2. Histograma de la cerámica doméstica de Santa Rosa-Quirihauc y Ciudad de Dios.

producción agrícola Moche en esta parte del valle. La arquitectura doméstica es la que sobresale en estos sitios que no incorporaron arquitectura monumental. Dentro del conjunto de cerámica, las jarras son los que más predominan (Fig. 7.2). Asimismo, batanes y manos de moler son muy recurrentes en ambos sitios. Generalmente, cada vivienda en Santa Rosa-Quirihuac tenía un batán y mano de moler, mientras que en el área excavada de Ciudad de Dios existió una mayor cantidad de grandes batanes que fueron preparados previamente para tal fin y numerosas manos de moler. La gran cantidad de azadas de piedra en ambos sitios (Fig. 7.3), indica que por lo menos parte de la población estuvo dedicada a la actividad agrícola. La alta densidad de azadas, lascas de piedra, batanes y manos de moler, y vasijas para depositar alimentos, están reflejando que tareas domésticas formaron una gran parte de la vida diaria de los habitantes. La actividad agrícola y la preparación de comida fueron, particularmente, dos de las actividades centrales de estos pueblos rurales.

El sitio de Santa Rosa-Quirihuac

Santa Rosa-Quirihuac (MV-74) se ubica en la margen derecha y parte media del valle de Moche, cerca al pueblo de Bello Horizonte (Fig. 7.1). El sitio está constituido por una alta concentración de estructuras domésticas, hechas de mampostería de piedra y quincha, que se extienden desde el borde de la quebrada Santa Rosa hasta la pendiente del cerro, abarcando un área de 14 hectáreas aproximadamente (Fig. 7.4 y 7.5). Las estructuras de quincha han sido destruidas por la expansión del pueblo moderno de Bello Horizonte. La primera atención que

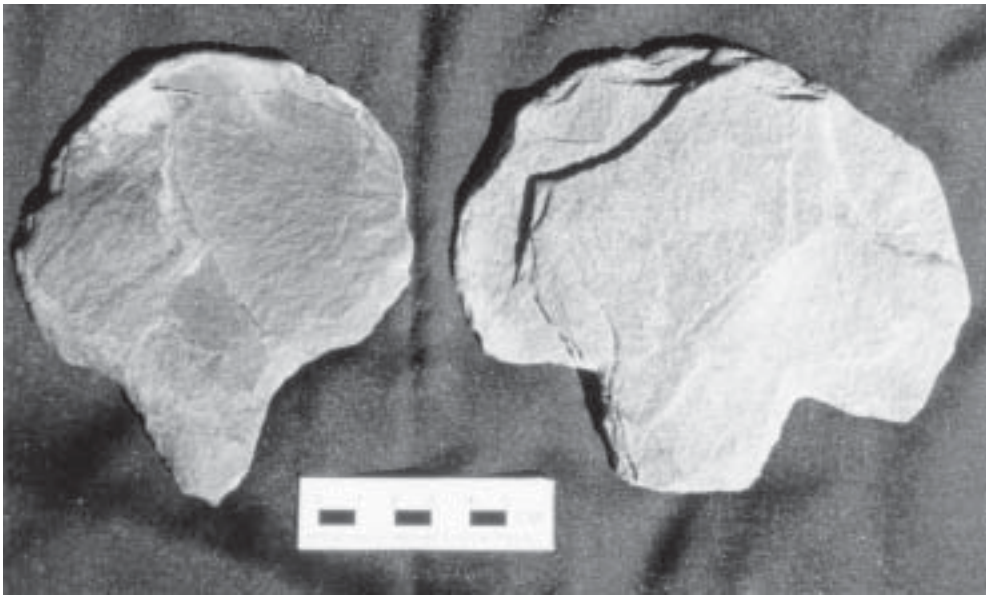


Fig. 7.3. Azadas de piedra de Santa Rosa-Quirihuac.

recibió el sitio fue durante el desarrollo del Proyecto Chan Chan - Valle de Moche. Theresa y John Topic, según las notas de campo existentes, excavaron parcialmente tres de los grandes conjuntos de viviendas. Durante su reconocimiento en 1991, Billman (1996) realizó un registro del sitio de Santa Rosa-Quirihuac, que se complementó con pequeñas colecciones de muestras de cerámica diagnóstica. Por la gran cantidad de cerámica doméstica Gallinazo, sobresaliendo los tipos de jarras cara gollete, Castillo Inciso y Castillo Modelado, Billman indica que el sitio fue ocupado durante el periodo Gallinazo. Una ocupación Chimú se registró también en la parte más alta del sitio.

Las excavaciones realizadas en 1997 se centraron en los conjuntos arquitectónicos que presentaban un buen estado de conservación, con el propósito de obtener información relacionada con las actividades de producción y consumo en este sitio. Se excavaron ocho pequeños conjuntos bien conservados, de los cuales seis presentaron una ocupación Moche temprano y dos una ocupación Chimú.

Si bien los tipos de cerámica predominantes fueron principalmente de carácter doméstico (Figs. 7.6 y 7.8), la presencia de botellas del tipo Moche I, a pesar de haber sido muy pocos los fragmentos, indican que el sitio fue ocupado durante el periodo Moche temprano. Uno de los hallazgos más importantes para confirmar que el sitio fue ocupado durante el periodo Moche temprano ha sido un depósito de ceniza sellado. Dentro de la ceniza, asociado con vasijas Gallinazo del tipo cara gollete, se encontró un cuello de botella asa estribo de la fase Moche temprano o Moche I. Otros tres fragmentos de cuellos de botellas asa estribo Moche I también se recuperaron en otros contextos del sitio (Fig. 7.7). Estos cuatro fragmentos de botellas asa estribo representan la mayoría de la cerámica fina que se ha recuperado (Mehaffey 1998). La

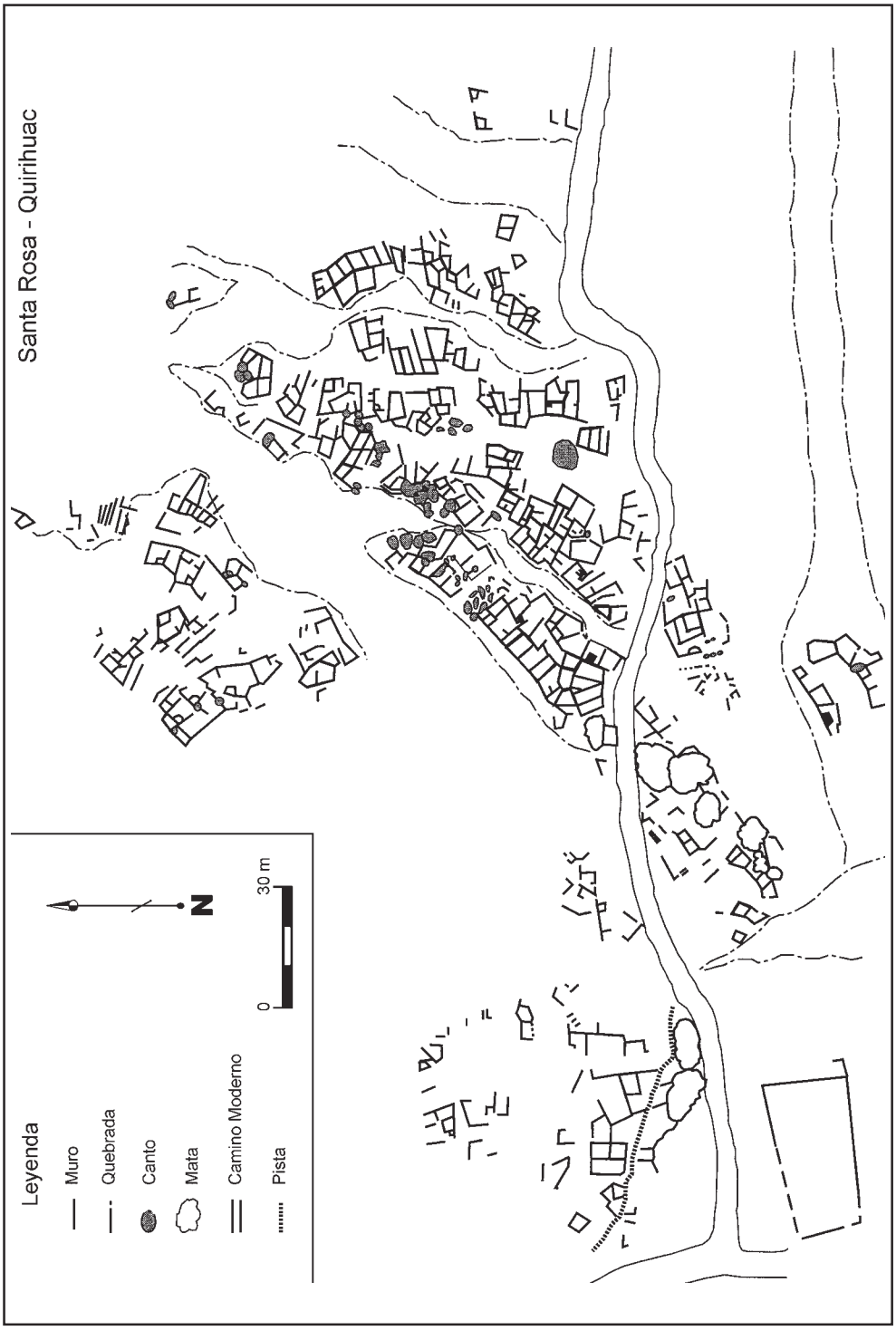


Fig. 7.4. Plano de Santa Rosa-Quirihuac.

Fig. 7.5. Vista general de Santa Rosa-Quirihuac.

cerámica *in situ* de Santa Rosa-Quirihuac está revelando que las fases Gallinazo tardío y Moche I corresponden a un mismo periodo de tiempo. Esto significa que la tradición de la producción de cerámica doméstica Gallinazo continua, a pesar de los cambios culturales y políticos que se produjeron en la elite de la sociedad. Algo similar se observa en el complejo de Huaca Dos Cabezas, valle de Jequetepeque (Donnan y Cock 1998, Donnan en este volumen), aunque en nuestro caso, Santa Rosa-Quirihuac, no se trata de un gran centro de carácter monumental.

La frecuencia de cuencos y ollas es baja, especialmente para un lugar doméstico, como es el caso de Santa Rosa-Quirihuac. Nosotros asumimos que esta baja frecuencia se debe en parte al corto tiempo de ocupación del sitio. Al tiempo de abandonar el sitio, es posible que las pequeñas vasijas de cerámica como ollas y cuencos fueron llevadas por los ocupantes, mientras que las grandes vasijas se quedaron en el lugar.

Del análisis arquitectónico del sitio se observa que existieron pocos cuartos en cada conjunto, no presentándose remodelaciones o superposiciones de pisos en ningún caso (C. Campbell 1998). Estas características nos llevan a pensar que el sitio fue ocupado durante un periodo de tiempo muy corto. Consideramos que es muy importante esta información, por cuanto pocos son los casos de sitios que tienen una ocupación con un periodo de tiempo muy corto, lo que nos podría ayudar a refinar la cronología sobre el origen de la sociedad Moche. Fechados de radio carbono 14 se encuentran en proceso.

Las áreas típicas de vivienda consisten de conjuntos que incorporaron dos o tres cuartos, algunos fogones, depósitos de ceniza y una banqueta. Por ejemplo, el Conjunto 3 está constituido

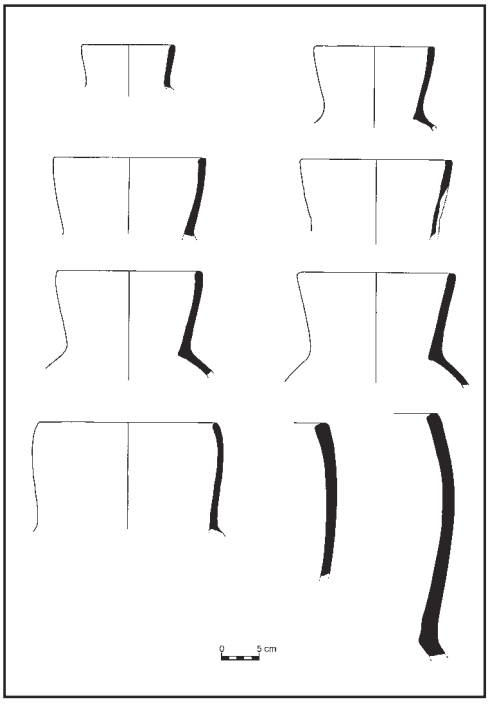


Fig. 7.6. Cerámica doméstica de Santa Rosa-Quirihuac.

Fig. 7.7. Fragmentos de cerámica Moche I de Santa Rosa-Quirihuac.

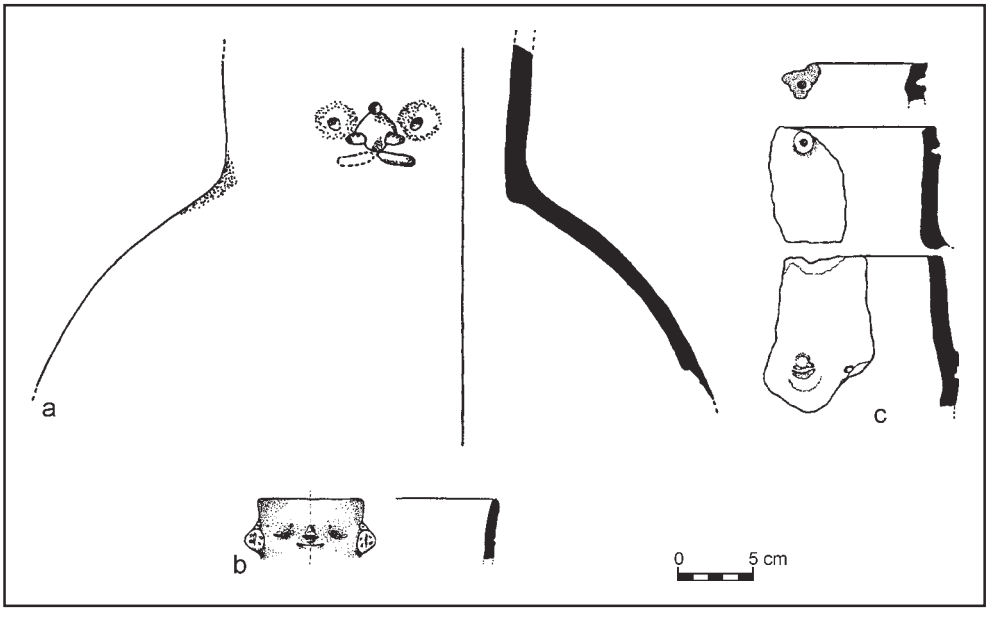


Fig. 7.8. Vasijas domésticas Gallinazo de Santa Rosa-Quirihuac.

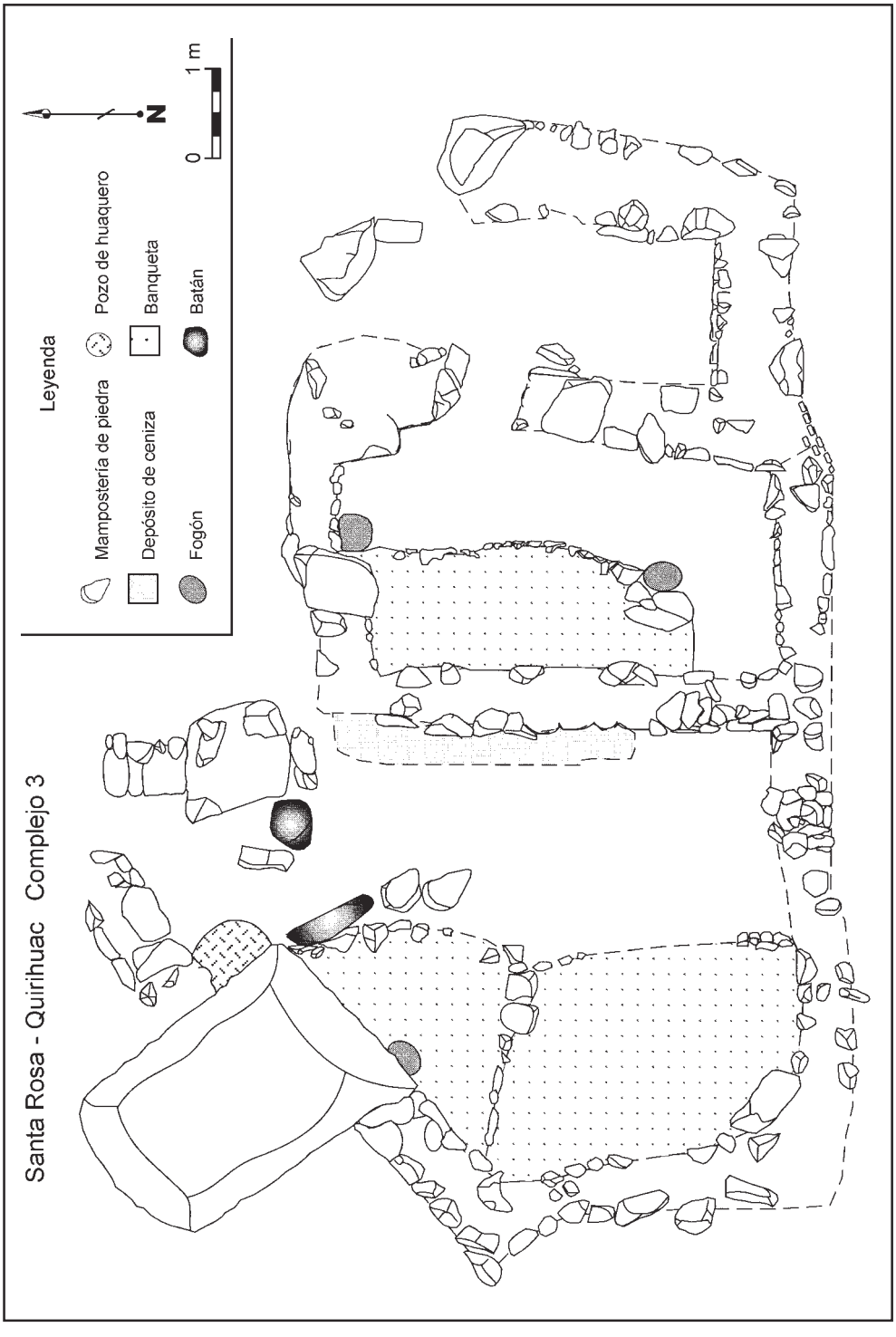


Fig. 7.9. Conjunto 3 en Santa Rosa-Quirihuac.

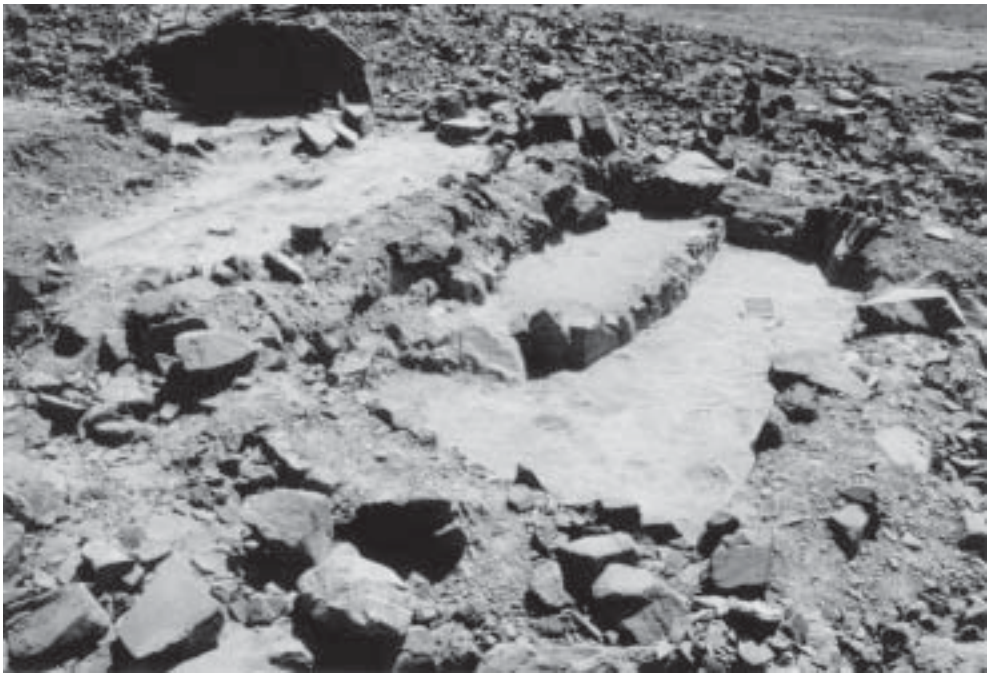


Fig. 7.10. Conjunto 3, Santa Rosa-Quirihuac.

de tres cuartos que formaron dos áreas de residencias separadas, con accesos independientes. Un área de residencia está definida por un cuarto, con un fogón y montículo de ceniza, dos banquetas a diferentes niveles, dos batanes y depósitos de basura conteniendo ceniza, carbón, huesos quemados, conchas marinas y fragmentos de cerámica. La otra área, ubicada inmediatamente al este, estuvo conformada por dos cuartos, con una banqueta, dos fogones, dos montículos de ceniza, un batán y una depresión donde se habría colocado una vasija (Figs. 7.9 y 7.10).

El Conjunto 7 se encuentra también dentro del patrón anteriormente descrito, aún cuando es más pequeño (Figs. 7.11 y 7.12). La entrada al conjunto es a través de un patio abierto (aproximadamente 5 x 3 m) que comunica a un cuarto de 5,5 x 3,75 m, dividido por una banqueta de 5,5 x 2,2 m y un pequeño muro en su parte central. Sobre un piso no bien hecho, junto al muro norte del cuarto, se encontró los restos de un gran fogón de forma amorfa. Aparentemente, los depósitos de ceniza que se encontraron en el área del patio fueron de la limpieza de este fogón. Un gran batán estaba también ubicado en el área del patio, cerca al cuarto y al fogón.

Similar a los conjuntos 3 y 7, ha sido muy común encontrar fogones amorfos y depósitos de ceniza en otros conjuntos del sitio de Santa Rosa-Quirihuac. Generalmente, cada conjunto ha tenido varios pequeños fogones y depósitos de ceniza. La mayoría de estos fueron relativamente poco profundos (menos de 10 cm), formados de una manera cóncava y no fueron preparados formalmente. Sin embargo, dos de estos fogones estuvieron alineados con unos

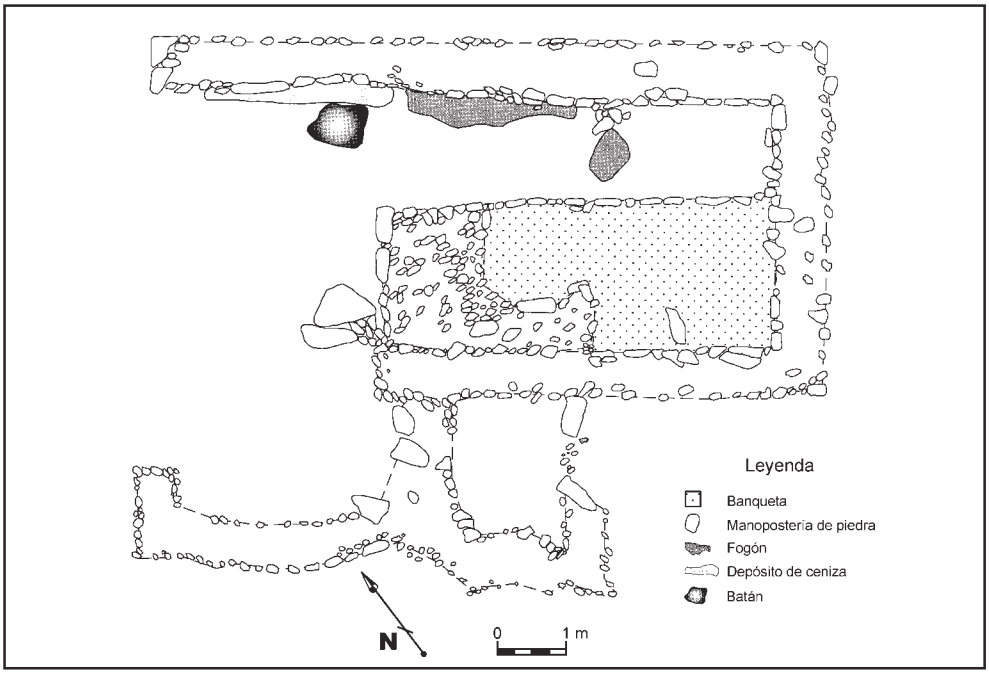


Fig. 7.11. Conjunto 7 en Santa Rosa-Quirihuac.

Fig. 7.12. Conjunto 7, Santa Rosa-Quirihuac.

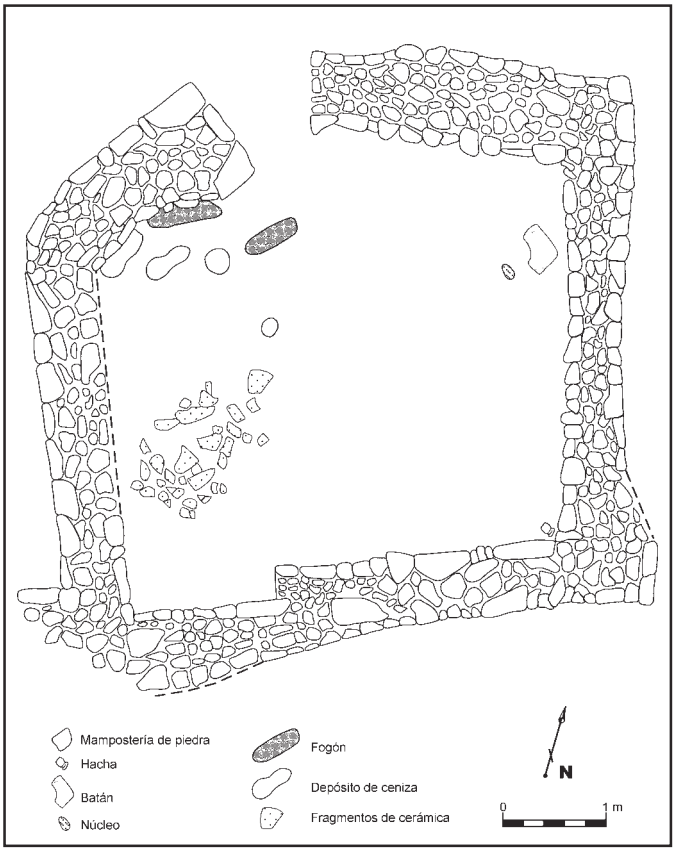


Fig. 7.13. Fogones y depósitos de ceniza del cuarto 1 del Conjunto 8, Santa Rosa-Quirihuac.

cuantos adobes. El Conjunto 8, uno de los pocos conjuntos con un piso preparado, tuvo varios fogones de forma amorfa y depósitos de ceniza típicos de la mayoría de los conjuntos (Fig. 7.13). Este conjunto también presentaba un fogón definido por tres adobes que se colocaron sobre el piso.

Los restos botánicos provienen principalmente de los numerosos fogones y depósitos de ceniza, cuya carbonización ayudó a su preservación. Se ha recuperado una variedad de especies, predominando frijoles, maíz y semillas de algodón. También se ha identificado diferentes especies silvestres. El análisis del material procedente de los cernidores de 0,5 mm, aún está en proceso de identificación. Una de las semillas silvestres más interesante que se ha recuperado es de un cactus, lo que estaría indicando que también se consumió este tipo de frutos.

Ryser (1998) ha demostrado que los frijoles (*Phaseolus vulgaris*, *P. lunatus*, y *Canavalia* spp.) fueron los que se cultivaron en gran abundancia. Un total de 132 frijoles se han recuperado de un contexto no disturbado en Santa Rosa-Quirihuac. La frecuencia de frijoles fue de 18,69 por 1000 litros de tierra analizada (Fig. 7.14). Dentro de los frijoles comunes (*Phaseolus vulgaris*) se han sido identificados 10 tipos diferentes, que representan probablemente distintas

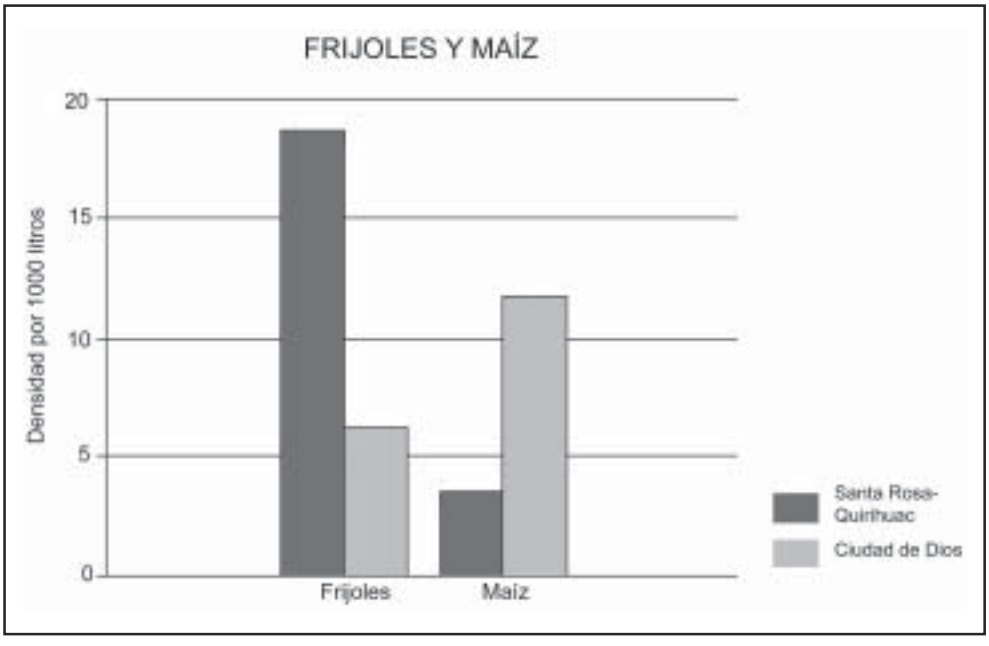


Fig. 7.14. Histograma del maíz y frijoles de Santa Rosa-Quirihuac y Ciudad de Dios.

variedades. También se ha recuperado una muestra de pallar (*P. lunatus*), y varias muestras del genero C*anavalia* ("pallar de los gentiles"). La diversidad de especies y variedades nos hace pensar en la posibilidad que los agricultores de Santa Rosa-Quirihuac cultivaron principalmente frijoles.

Es interesante resaltar que en Santa Rosa-Quirihuac, la presencia del frijol es cuatro veces más que la cantidad de maíz (*Zea mays)* (Fig. 7.14). De 1as muestras analizadas solamente se ha recuperado 3,54 fragmentos de mazorcas de maíz en 1000 litros de tierra (Tate 1998). Los granos de maíz son más comunes que las mazorcas, pero tampoco fueron abundantes. A partir de las medidas de la morfología de las mazorcas, Tate (1998) solamente ha identificado cuatro tipos distintos de maíz en Santa Rosa-Quirihuac.

Aún cuando la identificación de los restos de fauna recién se está empezando, los habitantes de Santa Rosa-Quirihuac solamente consumieron pequeñas cantidades de animales terrestres y algunos recursos marinos. Estos resultados preliminares parecen indicar que se trataría de huesos de camélidos, a pesar que la mayoría de los huesos están muy fragmentados. Se encuentran varias especies de mariscos, siendo *Donax* sp. la especie más común. También existen restos de peces, pero son muy raros.

Considerando que la arquitectura no fue bien elaborada, la existencia de pequeños espacios de vivienda, y la predominancia de cerámica doméstica, podemos establecer que los agricultores de Santa Rosa-Quirihuac fueron gente común y muy pobres. El tamaño pequeño de los conjuntos

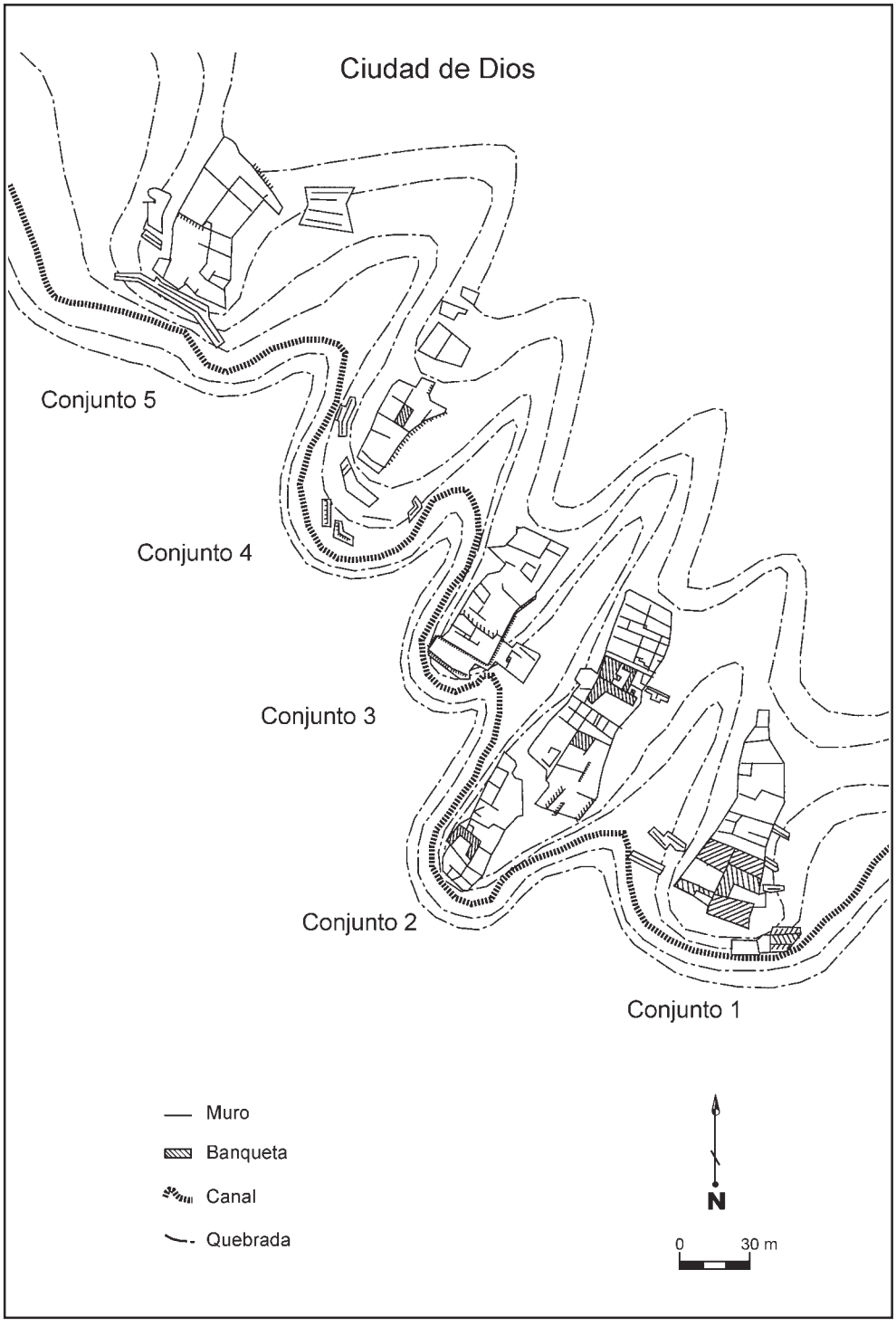


Fig. 7.15. Plano preliminar de Ciudad de Dios.

Fig. 7.16. Vista general de las excavaciones en Ciudad de Dios.

nos estaría indicando que las áreas de vivienda estuvieron conformadas por familias pequeñas. Teniendo en cuenta las similitudes entre los conjuntos, las familias fueron relativamente auto suficientes. Ante la falta de grandes áreas de depósitos y la presencia de pequeños y amorfos fogones en cada conjunto, la producción fue, probablemente, a un nivel familiar.

Ciudad de Dios

El objetivo principal de realizar estudios en Ciudad de Dios ha sido el poder comparar los datos de este sitio con la información obtenida en Santa Rosa-Quirihuac, a pesar de que ambos sitios presentan características diferentes. Nuestras investigaciones se han realizado solamente en un conjunto (Conjunto 2), de los cinco que conforman el sitio.

Ciudad de Dios (MV-83) está ubicado a 5 kilómetros al este de Santa Rosa-Quirihuac, parte media y margen derecha del valle Moche, en las faldas de un cerro de donde se desprenden varias colinas (Fig. 7.1). El sitio comprende 1,3 hectáreas, sobresaliendo cinco grandes conjuntos arquitectónicos (Figs. 7.15 y 7.16). Al sur se encuentra el Asentamiento Humano de Ciudad de Dios.

Fig. 7.17. Excavaciones en el Conjunto 2 de Ciudad de Dios, con detalle de los grandes batanes.

Quienes por primera vez registraron el sitio fueron Theresa y John Topic, durante el reconocimiento de sitios fortificados que realizaron en la parte media del valle de Moche. Posteriormente Billman, en 1991, lo registra con mayor detalle como parte de sus estudios de reconocimiento de la parte media del valle de Moche, y elabora los planos preliminares del sitio.

Los cinco grandes conjuntos se localizan en la cima de cinco colinas angostas, que fueron modificadas por una serie de grandes aterrazamientos. Dos de estos conjuntos (conjuntos 2 y 3), presentan una mampostería de piedra canteada, subdivididos por diversos patios y áreas de habitación. Casi en la parte baja de las colinas recorre un canal Chimú, aunque parece estar también asociado con la ocupación Moche del sitio. El conjunto 2 mide 90 por 30 m, y contiene 55 espacios interiores, mientras que el conjunto 3 mide 50 por 25 m, con 35 espacios interiores.

En 1997, durante una corta temporada de trabajos de campo, se limpiaron una pequeña parte de tres terrazas del conjunto 2. La terraza 1 midió 28 x 17 m, resaltando un gran patio, y por lo menos tres cuartos, que fueron excavados en un 50%. La terraza 2 midió 28 x 12 m, limpiándose solamente la mitad del área de un patio y de un cuarto, que además presentaban disturbamiento por la presencia de un pozo de huaquero (Fig. 7.17). Finalmente, se limpio un pozo de huaquero en la terraza 3. A pesar de los grandes y pequeños pozos de huaqueros en las

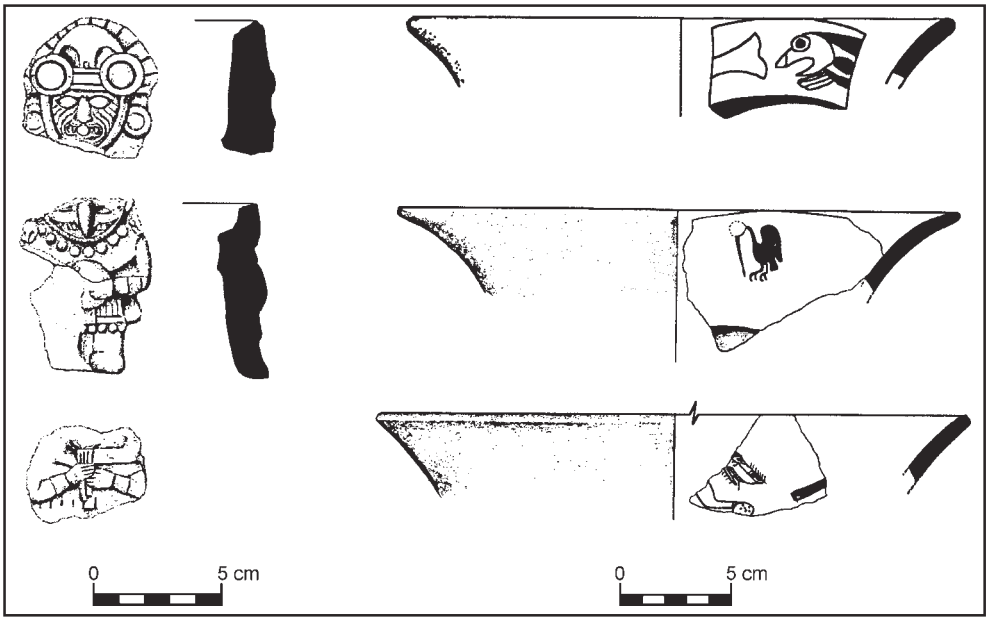


Fig. 7.18. Floreros y figurinas de Ciudad de Dios.

tres terrazas, nuestras excavaciones permitieron registrar pisos, fogones y depósitos de basura intactos. Se obtuvo una muestra representativa de fragmentos de grandes vasijas para guardar productos, ollas, cuencos, finas botellas asa estribo, floreros, sonajas y figurinas (Mehaffey 1998). Todos los tipos de cerámica pertenecen al estilo Moche IV y una cantidad de cerámica fina (Figs. 7.18 y 7.19). Los artefactos líticos incluyen batanes, manos de moler, azadas y lascas utilizadas. También se obtuvo una muestra de pequeños fragmentos de restos de cobre. Asimismo, se recuperó en buen estado de conservación una abundante cantidad de restos de plantas quemadas y no quemadas, huesos de camélidos, cuyes y peces.

A partir de la basura doméstica que se recuperó, podemos decir que el conjunto 2 se trató de varias residencias de gran tamaño. La presencia de muchos fragmentos de cerámica fina Moche IV y algunos objetos de metal, complementados por el gran esfuerzo e inversión de trabajo que habría significado la construcción de las terrazas, nos hace pensar fuertemente en una ocupación de familias de elite Moche.

El análisis parcial de la arquitectura del sitio, nos indica que Ciudad de Dios es un asentamiento más complejo que Santa Rosa-Quirihuac. Se observa un mejor tratamiento de los muros, los que incluso en algunos casos son de adobe. Los muros de piedra tienen un mejor acabado. Tomando en consideración estas características arquitectónicas, que están asociadas a una gran cantidad y diversidad de vasijas finas que hemos descrito, es posible pensar que el conjunto 2 se trata de una área de elite, ocupada durante el periodo Moche tardío (C. Campbell 1998).

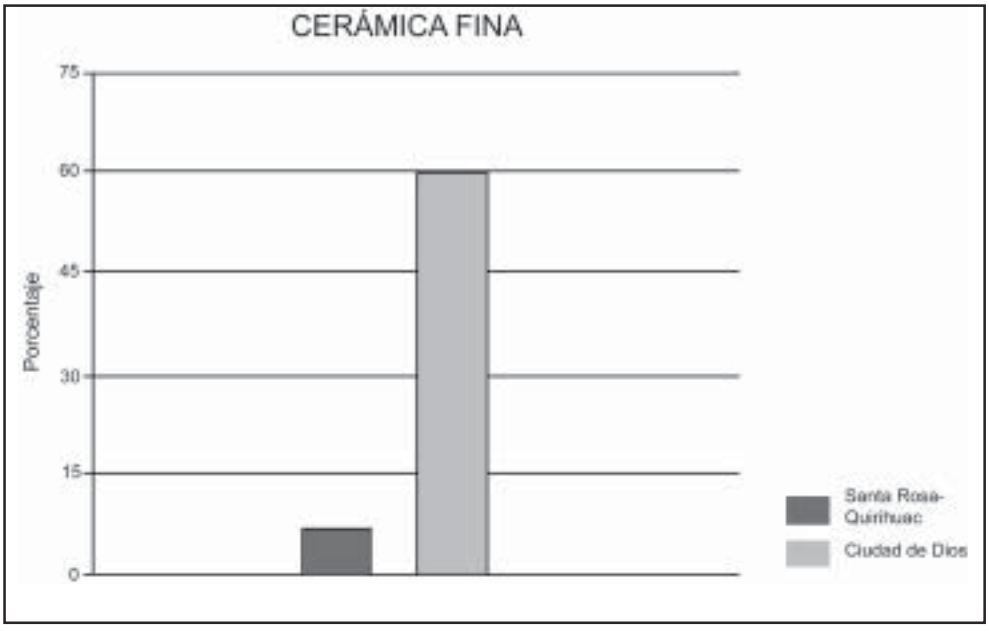


Fig. 7.19. Histograma de la cerámica fina.

A pesar de la presencia de mucha cerámica fina, parece que las actividades más importantes que realizaron los habitantes de Ciudad de Dios fueron la producción agrícola y la preparación de grandes cantidades de comida. La alta presencia de azadas de piedra, el canal que recorre por las colinas y el estar muy cerca del valle agrícola, es lo que nos hace pensar que la actividad agrícola fue una de las actividades que realizaron los habitantes de Ciudad de Dios.

Al mismo tiempo, nos llama la atención que siendo el conjunto 2 posiblemente una área de elite, las actividades domésticas sean las más predominantes. Grandes batanes que fueron preparados previamente (algunos sobrepasan el metro de largo), y manos de moler se encontraron distribuidos por todo el conjunto. Es probable que estos batanes fueron usados para moler maíz, el producto más predominante que se ha recuperado en Ciudad de Dios. La densidad de maíz ha sido de 11,75 fragmentos de mazorcas por 1000 litros de tierra, más de tres veces de la cantidad que se encontró en Santa Rosa-Quirihuac (Fig. 7.14). También es interesante que siete tipos de maíz hayan sido identificados en Ciudad de Dios, comparado con los cuatro tipos registrados para Santa Rosa-Quirihuac (Tate 1998).

Mientras que la frecuencia y diversidad de maíz se incrementa en Ciudad de Dios, no sucede lo mismo con los frijoles. Los frijoles *(Phaseolus vulgaris y Canavalia spp.)* que se han recuperado, han sido en frecuencias más bajas (6,27 por 1000 litros de muestras de tierra). En Santa Rosa-Quirihuac se tiene hasta ahora casi tres veces más cantidad de frijoles que en Ciudad de Dios. Asimismo, los tipos de frijoles también decrecen en Ciudad de Dios, habiéndose solamente identificado tres tipos de *P. vulgaris* y dos tipos del genero *Canavalia spp.*("pallar de los gentiles"). También es interesante resaltar el hecho que no se hayan recuperado pallares

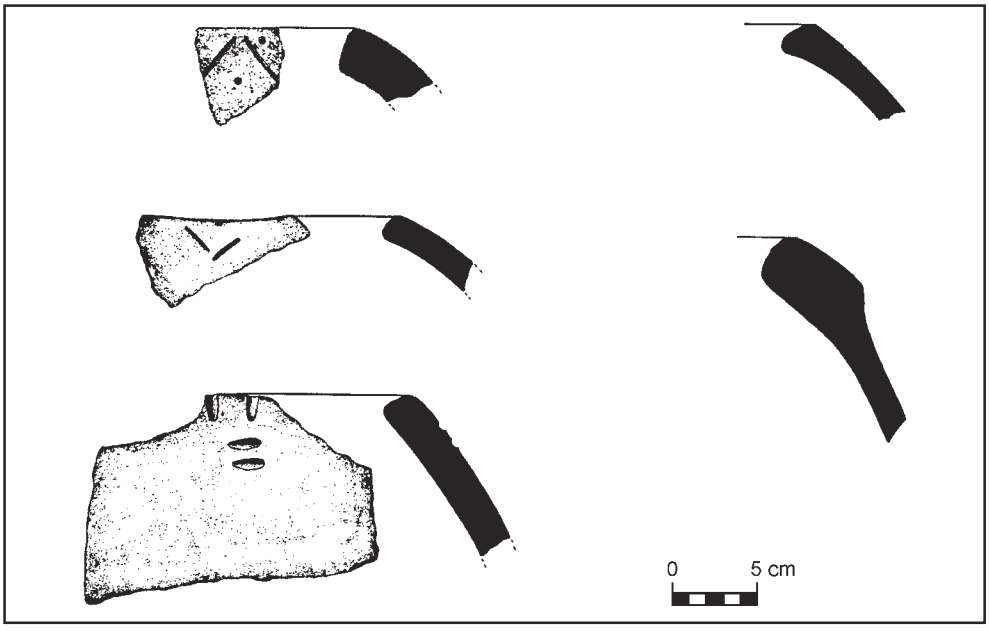


Fig. 7.20. Tinajas sin cuello de Ciudad de Dios.

(P. lunatus), que son un elemento importante en la iconografía Moche medio y tardío (Ryser 1998).

Al igual que el incremento de maíz, también se presenta un incremento sorprendente de huesos largos de mamíferos en Ciudad de Dios. Aún cuando están en proceso de identificación, la mayoría de los huesos parecen ser de camélidos. Caso contrario sucedió en Santa Rosa-Quirihuac, donde solamente se ha observado pequeños y fragmentados restos de grandes mamíferos. En Ciudad de Dios muchos de los huesos están casi enteros, por lo que podrían ser fácilmente identificables.

También es abundante la cantidad de mariscos en Ciudad de Dios comparado con Santa Rosa-Quirihuac. Nuevamente el *Donax* sp. domina la muestra, pero la *Scutalus sp., Prisogaster niger*, *Tegula atra* y *Thais chocolata* también son comunes. Asimismo, se recuperó pequeñas cantidades de restos de peces.

La alta frecuencia de vasijas domésticas, es otro tipo de evidencias que nos indica que el almacenamiento y preparación de alimentos fueron las actividades más significativas en Ciudad de Dios (Mehaffey 1998). La cantidad de tinajas indican que el almacenamiento –probablemente de comida– fue muy importante (Fig. 7.20). Es interesante que las recientes excavaciones en el complejo Arqueológico El Brujo por Gumerman, están demostrando que la preparación de comida fue una actividad muy importante en este complejo durante la ocupación Moche y hay más variedad en cerámica (debe ser interesante conocer la frecuencia de este tipo de tinajas en la zona urbana de las Huacas del Sol y de la Luna).

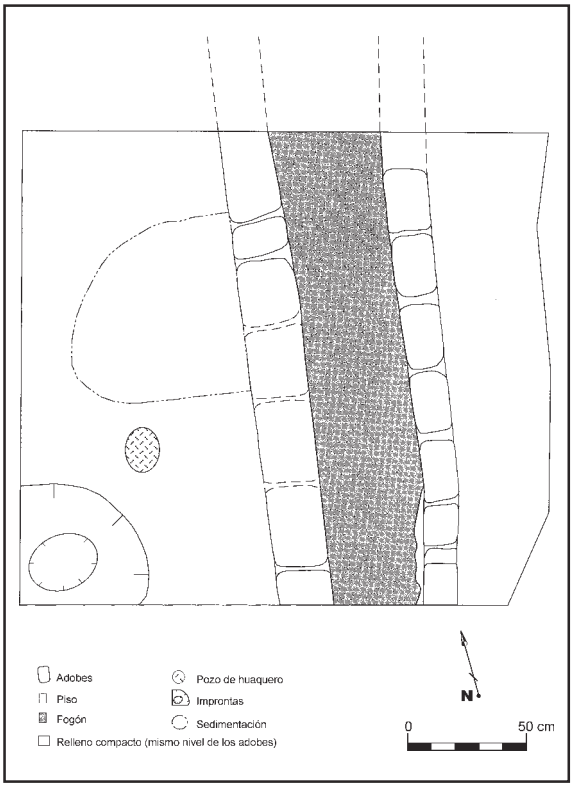


Fig. 7.21. Fogón construido de adobes del cuarto 3 del Conjunto 1 de Ciudad de Dios.

La recuperación de tinajas sin cuello, que son generalmente utilizadas en la producción de la chicha (Moore 1989), indican la posibilidad de la preparación de chicha en este lugar. A pesar de no ser muy comunes las tinajas sin cuello, es interesante su distribución. La totalidad de tinajas sin cuello han sido encontradas solamente en un cuarto (cuarto 3). El cuarto contenía un gran fogón hecho de adobes que medía más de 80 x 200 cm y un área inmediata con depósitos de ceniza de aproximadamente 1 m de diámetro (Fig. 7.21). El fogón fue construido por dos hileras de adobes, separados por 40 cm y estuvo lleno de ceniza y carbón.

Tomando en consideración todas estas diversas evidencias, la preparación de banquetes o grandes comidas habría sido un componente importante de las actividades realizadas en esta parte del sitio de Ciudad de Dios. La producción de la chicha se infiere a partir de la alta frecuencia de maíz, grandes batanes, muchas manos de moler, el gran fogón hecho de dos hileras de adobe y los fragmentos de tinajas sin cuello asociados (Moore 1989, Hastorf y Johannessen 1993, Mehaffey 1998). La alta frecuencia de herramientas líticas, posiblemente usadas para preparar la abundante cantidad de carne de camélidos, sugiere que además de la producción de chicha, los habitantes de Ciudad de Dios también prepararon carne de camélidos para las grandes comidas o banquetes (Mehaffey 1998).

Pero, ¿quiénes fueron los que estuvieron participando de las grandes comidas o banquetes y por qué existe una alta frecuencia y diversidad de tipos de cerámica? Nuestra inferencia es que los habitantes de Ciudad de Dios fueron agricultores. El asentamiento de Ciudad de Dios fue probablemente ocupado por gente de elite y comunes. El Conjunto 2 posiblemente representa el lugar doméstico de supervisores de un nivel medio, quienes controlaron la producción agrícola. Los supervisores, como una manera de recompensar la actividad realizada por los agricultores, habrían preparado los grandes banquetes. A manera de hipótesis se plantea que la gran cantidad de finas vasijas de cerámica, que se encuentran en el sitio de Ciudad de Dios, fueron los objetos que recibieron los supervisores como una forma de pago a sus servicios prestados. Como se ha señalado líneas arriba, nuestras investigaciones en Ciudad de Dios han sido preliminares, por esta razón existen probablemente varias explicaciones sobre las diversas actividades domésticas que se realizaron en este lugar. Actualmente Billman continua con las investigaciones en Ciudad de Dios y esperamos que sus trabajos nos ayuden a clarificar mejor nuestro conocimiento de este importante sitio rural Moche en la parte media del valle.

CONCLUSIONES

La comparación entre los sitios de Santa Rosa-Quirihauc y Ciudad de Dios, refleja la manera como se dieron los cambios en la producción agrícola durante el proceso de evolución del Estado moche. Santa Rosa-Quirihuac, un pueblo Moche temprano, con conjuntos arquitectónicos muy similares y con pequeñas variaciones, parece indicar que las diferencias en estatus fueron mínimas o no existieron. La presencia de una arquitectura no bien elaborada, cerámica doméstica con muy pocas vasijas finas, fogones pequeños sin un tipo de estructura que los soporte, el uso de vasijas para almacenar productos, nos hace decir que los habitantes de Santa Rosa-Quirihuac fueron muy pobres, con una producción agrícola de autosuficiencia y a un nivel familiar.

En cambio en Ciudad de Dios, un asentamiento Moche tardío, la preparación de grandes comidas o banquetes consumió una parte importante de la producción agrícola. Proponemos, a manera de propuesta, que quienes supervisaron la producción agrícola habrían sido miembros de la elite, pero de un nivel medio. Como parte de sus obligaciones y para corresponder el trabajo realizado por los agricultores, los supervisores tuvieron que ofrecer grandes banquetes, en los que se consumió carne de camélido y chicha.

A manera de una conclusión preliminar, podemos decir que durante el periodo Moche temprano la producción agrícola en la parte media del valle de Moche habría sido independiente, a un nivel familiar, sin un aparente control por un grupo de poder. Por el contrario, durante el periodo Moche tardío, el Estado moche estuvo más directamente involucrado en el control y supervisión de la producción agrícola.

Finalmente, queremos señalar que esta perspectiva de estudiar lugares domésticos rurales Moche, pueden también generar una base de información muy detallada, para ampliar nuestro entendimiento sobre la cultura Moche y sus cambios.

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestro agradecimiento a la Curtiss T. y Mary G. Brennan Foundation, Art Muir, y a la Northern Arizona University por financiar nuestros estudios. A Flor Díaz Deza por su gran ayuda en los trabajos de campo y en el análisis de la cerámica. Nuestro especial agradecimiento a los obreros Wilmer Guzmán, César Guzmán y Andrés Guzmán. Asimismo, nuestro agradecimiento a Cathy Campbell, Doug Mehaffey, Gail Ryser y James Tate por soportar los fuertes días de trabajo de campo y análisis de los materiales. A Jorge Sachún Ruíz, Ian Hough, Doug Mehaffey, Gail Ryser y Erik Whiteman por las ilustraciones. Finalmente, nuestro profundo agradecimiento a Brian Billman por sus sugerencias y motivarnos a trabajar en esta parte del valle de Moche.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN

1993a ***Tumbas reales de Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

1993b ***Royal Tombs of Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

BAWDEN, Garth

1982 "Comunity organization reflected by the household: A study of Pre-Columbian social dynamics". ***Journal of Field Archaeology*** 9 (2): 165-181. Cambridge.

1995 "The structural paradox: Moche culture as political ideology". ***Latin American Antiquity*** 6 (3): 255-273. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

1996 ***The Moche***. Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

BENSON, Elizabeth. P.

1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

BILLMAN, Brian R.

1996 ***The Evolution of Prehistoric Political Organization in the Moche Valley, Peru.*** Tesis Doctorado. Department of Anthropology, University of California. Santa Barbara.

BILLMAN, Brian, George GUNMERMAN y Jesús BRICEÑO ROSARIO

1999 "Dos asentamientos Moche en la parte media del valle de Moche: Santa Rosa-Quirihuac y Ciudad de Dios". ***Revista Arqueológica Sián*** 7: 3-8. Trujillo.

BOURGET, Steve

1991 ***Structures magico-religieuses et idéologiques de l'icongraphie Mochica IV***. Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine 22. Québec, Universidad de Montreal.

CAMPBELL, Catherine

1998 ***Residential Architecture and Social Stratification: A Comparison of Two Sites in the Moche Valley, Peru.*** M.A. Thesis, Department of Anthropology, Northern Arizona University, Flagstaff.

CAMPBELL, Kendall

1999 ***Complexity, Subsistence Patterns, and Faunal Remains at the El Brujo Site Complex, Peru***. M.A. Thesis, Department of Anthropology, Northern Arizona University, Flagstaff.

CÁRDENAS, Juan, Julio RODRÍGUEZ y Luis AGUIRRE

1997 "El material orgánico en Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 129-149. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

CASTILLO, Luis Jaime
1989 ***Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994a "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda, Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 93-146. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1994b "Los mochicas del norte y los mochicas del sur". En: ***Vicús***, Colección Arte y Tesoros del Perú, págs. 143-181. Lima, Banco de Crédito del Perú.
CHAPDELAINE, Claude
1998 "Excavaciones en la zona urbana de Moche durante 1996". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 85-115. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
CHAPDELAINE, Claude, S. UCEDA, M. MOYA, C. JAUREGUI y Ch. UCEDA
1997 "Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, editores, págs. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
COSTIN, Catherine L. y Timothy EARLE
1989 "Status distinction and legitimation of power as reflected in changing patterns of consumption in late prehistoric Peru". ***American Antiquity*** 54 (4): 691-714.
DONNAN, Christopher B.
1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Simbolic Comunication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.
1995 "Moche funerary practice". En: ***Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices***, Tom D. Dillehay, editor, págs. 111-159. Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
DONNAN, Christopher B. y Guillermo A. COCK (editores)
1997 ***The Pacatnamú Papers, Volume 2: The Moche Occupation***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.
DONNAN, Christopher B. y Guillermo A. COCK
1998 Informe de Dos Cabezas. Manuscrito.
DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY
1978 ***Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru***. Austin, University of Texas Press.
GUMERMAN IV, George
1994a "Feeding specialists: the effect of specialization on subsistence variation". En: ***Paleonutrition: The Diet and Health of Prehistoric Americans***, K. Sobolik, editor, págs. 80-97. Center for Archaeological Investigations, Occasional Paper No. 22. Carbondale, Southern Illinois University Press.
1994b "Corn for the dead: the significance of *Zea mays* in Moche burial offerings". En: ***Corn and Culture in the Prehistoric New World***, S. Johannessen y C. Hastorf, editores, págs. 399-410. Boulder, Westview Press.
1997a "Food and complex societies". ***Journal of Archaeological Method and Theory*** (2): 105-139.
1997b "Botanica offerings in Moche burials at Pacatnamú". En: ***The Pacatnamu Papers, Volume 2: The Moche Occupation***, Christopher B. Donnan y Guillermo A. Cock, editores, págs. 243-250. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.
HASTINGS, C. Mansfield y M. Edward MOSELEY
1975 "The adobes of Huaca del Sol and Huaca de la Luna". ***American Antiquity*** 40 (2): 196-203. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

HASTORF, Christine A. y Sissel JOHANNESSEN
1993 "Pre-Hispanic political change and the role of maize in the Central Andes of Peru. ***American Anthropologist*** 95: 115-138.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
1978 "Les combats mochicas: Essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'ethnohistoire, de l'ethnologie et de l'iconologie"**.** ***Baessler-Archiv*** n.s. 26: 127-157. Berlín, Museum für Völkerkunde.

HOUGH, Ian
1999 ***Diet, Specialization, and Complex Society on the North Coast of Peru***. M.A. Thesis, Department of Anthropology, Northern Arizona University, Flagstaff.

KUTSCHER, Gerdt
1955 ***Arte antiguo de la costa norte del Perú. Ancient Art of the Peruvian North Coast***. Berlín, Gebrüder Mann.

LARCO HOYLE, Rafael
1945 ***Los Mochicas (Pre-Chimu de Uhle y Early Chimu de Kroeber)***. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.

LEONARD, Banks y Glenn RUSSELL
1992 Informe Preliminar: Proyecto de Reconocimiento Arqueológico del Chicama, Resultados de la Primera Temporada de Campo, 1989. Informe presentado al Instituto Nacional de Cultura, Perú.

MEHAFFEY, Douglas
1998 ***Broken Pots: Life in Two Rural Moche Villages. Pottery Analysis, Comparisons and Interpretations***. M. A. Thesis Department of Anthropology, Northern Arizona University, Flagstaff.

MOORE, Jerry. D.
1989 "Pre-Hispanic beer in coastal Peru: Technology and social context of prehistoric production". ***American Anthropologist*** 91: 682-695.

POZORSKI, Shelia G.
1976 ***Prehistoric Subsistence Patterns and Site Economics in the Moche Valley, Peru***. Tesis doctorado, Anthropology Department, University of Texas. Austin.
1982 "Subsistence systems in the Chimu state". En: ***Chan Chan: Andean Desert City,*** Micheal E. Moseley y Kent Day, editores, págs. 176-196. Albuquerque, University of New Mexico Press.

QUILTER, Jeffrey
1997 "The narrative approach to Moche iconography". ***Latin American Antiquity*** 8 (2): 113-133. Washington, D. C., Society for American Archaeology.

RUSSELL, Glenn S., Banks L. LEONARD y Jesús BRICEÑO ROSARIO
1994a "Cerro Mayal: nuevos datos sobre la producción cerámica Moche en el valle de Chicama". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 181-206. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1994b "Producción de cerámica Moche a gran escala en el valle de Chicama, Perú: el taller de Cerro Mayal". En: ***Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes***, Izumi Shimada, editor, págs. 201-227. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RYSER, Gail
1998 ***Beans: Prehistoric Indicators of Social Relations and Organization in the Moche Valley, Peru***. M. A. Thesis. Department of Anthropology, Northern Arizona University, Flagstaff.

SHIMADA, Izumi
1994 ***Pampa Grande and the Mochica Culture***. Austin, University of Texas Press.

SHIMADA, Melody J. e Izumi SHIMADA
1985 "Prehistoric llama breeding and herding on the North Coast of Peru". ***American Antiquity*** 50 (1): 3-26. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

STRONG, William Duncan y Clifford EVANS Jr.
1952 ***Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Peru***. Columbia University Studies in Archaeology and Ethnology, Vol. 4. New York, Columbia University.

TATE, James P.
1998 ***Maize Variability in the Moche Valley, Peru***. MA Thesis, Department of Anthropology, Northern Arizona University. Flagstaff.

TELLO, Ricardo
1998 "Los conjuntos arquitectónicos, 8, 17, 18 y 19 del centro urbano Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, editores, págs.117-135. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

TOPIC, Theresa
1982 "The Early Intermediate Period and its legacy". En: ***Chan Chan, Andean Ancient City***, Michael E. Moseley y Kent Day, editores, págs. 255-284. Albuquerque, University of New Mexico Press.

UCEDA, Santiago
1997 "Introducción a las excavaciones en el área urbana de Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, editores, págs. 69-70. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Libertad - Trujillo.

UCEDA, Santiago, y José ARMAS
1997 "Los talleres alfareros en el centro urbano". En*: **Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, editores, págs. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

UCEDA, Santiago, Elías MUJICA, y Ricardo MORALES (editores)
1997 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995.*** Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
1998 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996.*** Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

VÁSQUEZ SÁNCHEZ, Víctor y Teresa ROSALES THAM
1998 "Zooarqueología de la zona urbana Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 173-193. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WILLEY, Gordon
1953 ***Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley***. Bureau of American Ethnology, Bulletin 155. Washington D. C., Smithsonian Institution.

WILSON, David. L.
1988 ***Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society***. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press.

8 /

SOMOS DIFERENTES: DINÁMICA OCUPACIONAL DEL SITIO CASTILLO DE HUANCACO, VALLE DE VIRÚ

Steve Bourget

El Castillo de Huancaco, con sus impresionantes estructuras ceremoniales, sus sectores de residencia, de producción artesanal y cementerios, es uno de los sitios más importantes del período Intermedio Temprano en el valle de Virú (Fig. 8.1). En 1998 iniciamos un programa de investigación de cinco años. Este proyecto representa la primera investigación detallada del sitio.

Los principales objetivos del proyecto son el estudio de la evolución cultural del sitio de Huancaco, la transición entre los períodos Gallinazo y Mochica, y la función del centro ceremonial durante el período Intermedio Temprano y su relación con el vecino valle de Moche. Para estudiar la época de integración entre los valles, teóricamente dominada por la presencia Mochica, se ha puesto el énfasis en las relaciones económicas, políticas y religiosas entre este sitio y la supuesta "capital" del estado Mochica, las Huacas del Sol y de la Luna en el valle de Moche.

También, uno de los objetivos a largo plazo es investigar la historia cultural de la ocupación Gallinazo y Mochica en el valle de Virú así como la posición de Huancaco como uno de los principales centros ceremoniales, habitacionales y administrativos de la región, especialmente durante el período Intermedio Temprano. Es muy importante tener un mejor entendimiento

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 245-267. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fig. 8.1.Vista general del sector monumental de Huancaco.

del valle de Virú, porque representa, con la presencia del sitio Grupo Gallinazo, el centro de la cultura o del "fenómeno" Gallinazo. Posteriormente, este mismo valle constituyó, teóricamente, el corazón del estado Mochica al sur del desierto de Paiján, conjuntamente con los valles de Moche y Chicama.

Después de una presentación general y suscinta del programa de investigación y de los trabajos anteriores en la zona, describiremos los resultados principales logrados durante la temporada de 1999. Pondremos énfasis en la dinámica ocupacional de una parte del complejo ceremonial durante lo que podría ser el último período de ocupación del edificio. A pesar que esta temporada constituye la primera intervención arqueológica de amplitud en este sitio, los resultados presentados aquí son preliminares.

CASTILLO DE HUANCACO

El complejo arqueológico Castillo de Huancaco se ubica a unos 10 km de distancia al suroeste del pueblo de Virú y a 40 km al sur de las Huacas del Sol y de la Luna (Fig. 8.2). Las estructuras monumentales están situadas al pie del Cerro Castillo, en el extremo norte de una cadena de montañas conocidas como Cerro Compositán, en la margen sur del valle, cerca del límite de las zonas agrícolas. Una parte importante del sitio está cubierto por pampas arenosas. La extensión del polígono de la zona intangible cubre un área de 35 hectáreas.

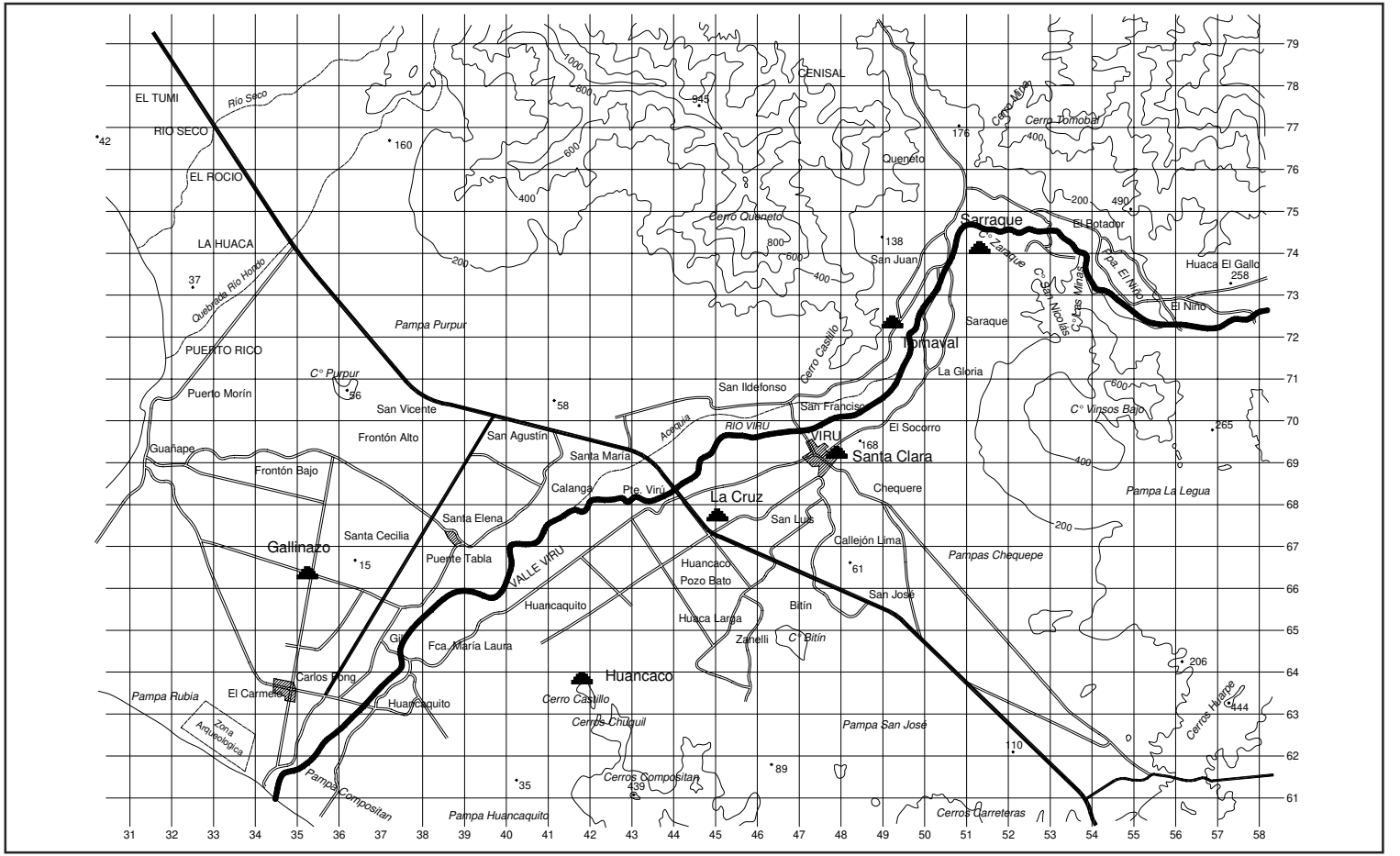


Fig. 8.2. Localización del sitio de Huancaco en el valle de Virú.

El conjunto arquitectónico monumental está compuesto de una pirámide escalonada en su esquina noroeste y una serie de plataformas aterrazadas conectadas por rampas, plazas, ambientes, escalinatas y corredores. Estas estructuras están edificadas principalmente con adobes paralelepípedos de tamaños bastante regulares y piedras (Fig. 8.3). El conjunto mide en su eje mayor 270 m que va de suroeste a noreste y 200 m en su eje menor. Debido a su ubicación directamente sobre la base del Cerro Castillo, la altura actual máxima del edificio es de 33 metros. Por su forma general y por su localización al pie de un cerro, el complejo monumental es muy similar estructuralmente a los pares Huaca la Luna – cerro Blanco en el valle de Moche y Huaca Mocollope – cerro Mocollope en el valle de Chicama.

ANTECEDENTES

Una de las primeras referencias científicas del complejo fue hecha por Wendell C. Bennett durante su visita al valle de Virú en 1936. Durante esta investigación estableció para el sitio, por él denominado Castillo de Huancaquito, una secuencia constructiva de seis etapas para la estructura piramidal, conocida como El Castillo. Reconoció también zonas habitacionales y cementerios, considerando que se trataba mayormente de una fortaleza culturalmente afiliada al período Chimú tardío:

> *"It is a large adobe structure with a commanding view of the valley and has the appearance of a fortress. (…) Around both sections is a defense wall and, at still a greater distance, is a second defense wall linked with some of the natural outcrop"* (Bennett 1939: 77).

La mitad de los años cuarenta marca el reinicio del estudio del sitio con el primer proyecto multidisciplinario de investigaciones antropológicas en el Perú, conocido como "Virú Valley Project". Dentro de este programa de investigación científica, Gordon R. Willey se encargó del estudio de los patrones de asentamientos humanos en el valle, logrando producir el primer plano del sitio a partir de cartas aerofotográficas, mostrando los elementos arquitectónicos principales del Castillo de Huancaco, considerando que el sitio funcionó como palacio y tuvo una función en parte defensiva:

> *"The big Huancaco site, V-88-89, is part Pyramid-Dwelling-Construction Complex, part palace, and part fortification. It is not encircled by a wall, although there is a system of walls in connection with it that may have been for defense. Aside from these, its size and position suggest a stronghold. The high platforms and large "palace" rooms on the platforms have no other parallel in Virú"* (Willey 1953: 359).

A partir de una quebrada que corta el edificio monumental en dos, el conjunto arquitectónico principal ha sido denominado V-89 para la parte al norte de la perturbación y V-88 para la parte sur (Willey 1953: 205). Sobre la base de unas pequeñas excavaciones y una recolección de superficie realizada sobre el complejo monumental y en la planicie por James A. Ford, se estableció una secuencia de ocupación que se inicia en el período Gallinazo Medio y se extiende hasta el período Mochica (período Huancaco) (Ford y Willey 1949, Willey 1953: 210).

Fig. 8.3. Plano del sector monumental.

En los años noventa, los arqueólogos del Proyecto de Rescate Arqueológico Chavimochic realizaron levantamientos topográficos y planimétricos, así como algunas excavaciones con el objetivo de delimitar e intangibilizar el área arqueológica (Peña 1992, Pimentel 1993).

Desde ese entonces el Castillo de Huancaco no ha conocido investigaciones arqueológicas detalladas, salvo algunos trabajos realizados hace 50 años dedicados a la producción del plano general de la parte fundamental del sitio y unas calas estratigráficas. Con las últimas investigaciones efectuadas en los valles de Moche y Chicama, el estudio detallado y minucioso

de la presencia Mochica en el valle de Virú nos parece obligatorio para comprender mejor el desarrollo de esta cultura y el sistema reticular regional del fenómeno cultural Mochica (Franco et al. 1995, 1996; Uceda et al. 1997, 1998).

TEMPORADAS 1998-1999

En 1998, la primera temporada permitió la producción de un mapa detallado y preciso del complejo arqueológico de Huancaco. Se elaboró, mediante el moderno sistema de mapeo digital, la primera base de datos para el sitio. Durante la primera fase de este programa de investigación, este ejercicio de topografia permitió definir por lo menos 41 ambientes, 12 corredores o conexiones y 9 estructuras en el complejo monumental (Fig. 8.3). Primero, se llevó a cabo un reconocimiento y una pequeña recolección superficial; esto nos ha permitido entender las características generales del complejo. Segundo, se hizo una limpieza superficial de las estructuras claves de manera que nos permita obtener un registro completo y preciso de todo el complejo, para lo cual se utilizó un teodolito electrónico computarizado, o estación total, y una computadora de campo. Con el uso de esta tecnología se ha podido crear mapas tridimensionales digitalizados de todo el complejo, permitiéndonos tener cortes transversales y longitudinales, así como vistas tridimensionales desde cualquier punto en el terreno.

Durante el reconocimiento llevado a cabo al noroeste y al sur del templo, fueron localizadas dos áreas artesanales y/o domésticas hasta entonces desconocidas. El sitio V-316, situado aproximadamente 150 m al oeste de V-88, podría tratarse de un taller de fundición de metales, habiéndose identificado más de 23 concentraciones de quemas (fogones) y una serie de pequeñas habitaciones que parecen ser estructuras para depósitos. La segunda área es el sitio V-317, localizado a 200 m al sur de V-316, que corresponde a un extenso sector cubierto por numerosas jarras domésticas; esta es una zona donde aún no hemos intervenido.

En 1999, la segunda fase consistió en definir a través de excavaciones las funciones y las conexiones precisas entre varios ambientes en la parte sur del edificio monumental conocido como V-88. Las dos primeras temporadas han sido bastante productivas y nos han revelado la calidad de sitio con el que contamos. Tal como Willey mencionara, la estructura monumental está bien conservada y hemos encontrado evidencias de murales polícromos, techos pintados y numerosos ambientes para distintas funciones. Por encontrarse en una parte alta respecto al fondo del valle, la preservación arqueológica de todo tipo de cultura material es muy buena en el complejo. Se encontró lana de camélido, algodón, restos de comida, textiles y plantas, entre otros.

DINÁMICA OCUPACIONAL

Durante la temporada de 1999, que tuvo una duración de 2 meses, nos hemos concentrado en un programa de excavaciones en la parte sur del edificio (V-88). El primer objetivo era determinar la naturaleza y la función de una serie de ambientes. También hemos podido definir

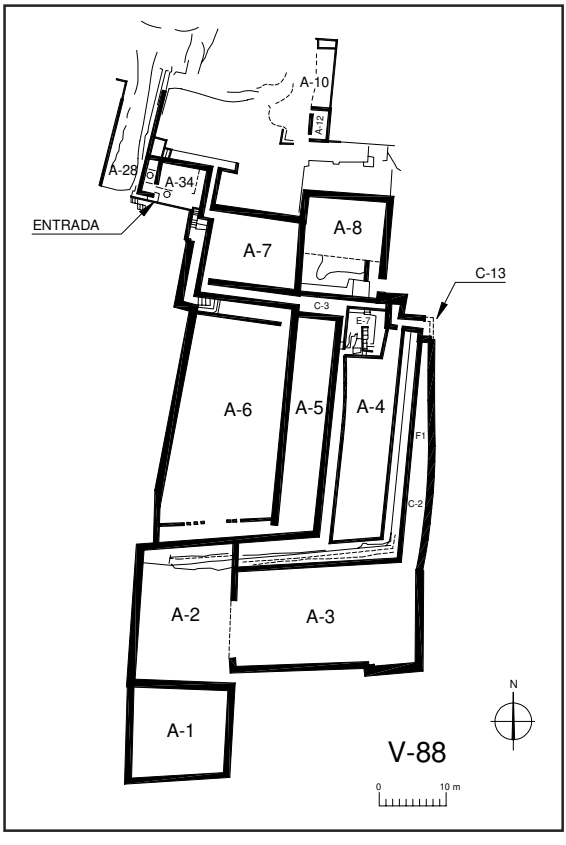


Fig. 8.4. Zona excavada en 1999 en la parte V-88.

de manera bastante precisa y detallada el complejo sistema de accesos entre estos ambientes. Esto nos ha permitido tener un mejor entendimiento de la relación entre los ambientes que podrían ser de naturaleza públicos, localizados hacia la parte frontal del edificio (lado oeste), versus los ambientes posiblemente más privados en la parte posterior, hacia el cerro Castillo (lado este).

La dinámica ocupacional se refiere al uso sincrónico de los diversos ambientes y al sistema de comunicación entre ellos. El buen estado de preservación que presenta el complejo va a permitir, al término del programa de investigación, el estudio integral de la dinámica ocupacional del área monumental y/o ceremonial. Este año hemos definido un total de 16 ambientes, una estructura y 10 corredores o conexiones (Fig. 8.4).

SISTEMA RETICULAR

El primer aspecto que hemos podido definir de manera bastante detallada es la producción y el uso de alimentos, a partir de su transformación hasta su posible consumo. Estas actividades

estaban concentradas en la parte delantera del conjunto sur (V-88). En la parte más baja del edificio se ha encontrado una amplia zona de cocción en el ambiente A-1. En base a las excavaciones efectuadas a lo largo de la parte este, sabemos que este ambiente de 15 m por 15 m corresponde a una gran cocina, con zonas de quema intensas y numerosas evidencias de alimentos cocidos, de fogones, de molienda, etc. Las cocinas están ubicadas sobre una simple cámara de adobes construida directamente sobre la roca madre o en arena. Los dos otros ambientes de este nivel (97,1 m)[1], A-2 y A-3, presentan también evidencias de cocina o quemas, pero a menor escala. A causa del mal estado de conservación de los muros, no se ha podido definir con seguridad las conexiones entre estos ambientes.

Directamente asociados a este sector, a partir de la esquina sureste del ambiente A-3, empieza el corredor C-2 que da acesso a la parte interior del edificio. Este corredor mide entre 1,2 y 2,8 m de ancho por 36 m de largo y corre a lo largo de la base sur del edificio, directamente abajo del ambiente A-4. Aunque la función (o las funciones) exacta de este corredor debe ser todavía esclarecida, este lugar sirvió por algún tiempo como un vasto basural, que por partes tiene hasta un metro de espesor de desechos de comida. Se encuentra mayormente huesos de camélidos y a menor escala desechos de vegetales y material orgánico.

Durante la excavación del basural se encontró una fosa funeraria elaborada directamente dentro el piso del corredor en la base del muro del edificio (Fig. 8.5). Este entierro simple, sin ofrendas, fue depositado probablemente al final del uso del piso de este corredor y posiblemente durante la deposición de residuos de preparación de comida en esta zona. Según John Verano, de la Universidad de Tulane, se trata de un individuo de sexo femenino y una edad que varía entre 30 y 40 años. Por el momento no es posible determinar si el corredor continuó funcionando como acceso durante su uso como basural. En base a los datos que tenemos, parece que esta entrada fue mantenida hasta el final de la ocupación del edificio y contituyó uno de los accesos principales.

El corredor C-13, ubicado en el lado norte del edificio, es una rampa recta que sube de oeste hacia el este. En la parte alta, antes de dar acceso a la parte superior, la rampa describe una forma escalonada vista de planta u horizontalmente. Este sistema, con muros todavía preservados de hasta 4 metros y medio de altura, permitía en un momento dado el acceso a dos ambientes: A-4 y A-8 (Fig. 8.6). Es interesante observar que al final de la ocupación del edificio, los corredores C-2, C-13 y las entradas a los ambientes A-4 y A-8 fueron sellados exprofesamente con cascote y adobes tramados. Como veremos más adelante, estos sellos no son los únicos actos realizados que marcan el fin de la ocupación del sitio.

El ambiente A-4 es una sala de 8 m de ancho por 32 m de largo. Está situada en el segundo nivel (105,3 m) y ubicada directamente encima de los ambientes anteriores (Fig. 8.7). A lo largo de los muros oeste y norte hemos encontrado en esta sala numerosos restos de

[1] La altura fue establecida en 1998 a partir de un nivel arbitrario de 100 metros. Eventualmente el nivel exacto a partir del nivel del mar será ajustado.

Fig. 8.5. Tumba de una mujer en el corredor C-2.

comida, especialmente varios kilos de caracoles terrestres, maní, maíz, cangrejos, huesos de pescado, de camélidos y de cuy. También se ha detectado directamente sobre el piso numerosas tinajas, recipientes finos decorados, botellas escultóricas, dos cancheros y varios mates. Otro aspecto muy singular es la presencia de más de 1200 objetos de arcilla en forma de cigarros (Fig. 8.8). Por el momento no sabemos cuál era la función de estos elementos de arcilla cruda. Algunos de estos objetos, hechos de manera muy regular, fueron igualmente encontrados en otros ambientes. Huellas de poste regularmente situados a lo largo del muro sur indican que un techo cubría una parte de la sala. El acceso a este lugar se hace por una sola entrada que da hacia el corredor C-13. Esta entrada, de 80 cm de ancho, fue parcialmente sellada con adobes tramados hasta una altura de 90 cm (Fig. 8.6, a la derecha).

En la esquina noreste de este ambiente se encuentra una estructura de tipo escalonado equipada con dos escaleras y originalmente cubierta con un techo decorado con porras de cerámica pintadas de color rojo. En el lado de A-4, E-7 presenta una escalera que cuenta con 11 escalones y 2 descansos (Fig. 8.9). Esta estructura mide en su base 6,7 m de este a oeste y 4,7 m de sur a norte, por 6 m de altura. En la parte anterior de este edificio, hay una otra escalera muy alta con solamente 3 escalones. Parece que al final del uso de esta estructura el piso original de la parte superior –situado a 111,2 m de altura– fue cuidadosamente cubierto con una capa de cascote y de fragmentos de muros pintados de blanco. Luego, esta capa de 20 cm de espesor fue acabada con una gruesa capa de arcilla.

Fig. 8.6. Vista hacia el sur del corredor C-13.

Fig. 8.7. Vista hacia el este del ambiente A-4.

Fig. 8.8. Elementos de arcilla cruda.

Como ya hemos mencionado, C-13 da acceso al ambiente A-8 por una entrada monumental con muros que conservan todavía 4 metros y medio de alto y un ancho de apenas 100 cm (Fig. 8.10). Esta entrada angosta pero de altura monumental fue primero sellada con una capa de fragmentos de adobes y cascote que tiene un poco más de un metro de espesor, sobre la cual se puso un relleno de 3,5 metros compuesto por adobes tramados. En la figura 8.10 se puede apreciar un corte hecho en el sello para poder definir la esquina sureste de la entrada. Aún queda trabajo por hacer para entender mejor los otros accesos; parece que este ambiente permitía el acceso a A-7 y al corredor C-3 situado directamente detrás de E-7. Es interesante notar que la rampa y las entradas que permitían el acesso a estos dos sectores fueron igualemente selladas (Fig. 8.11). Aparte de estas entradas o salidas selladas, en el estado actual de la arquitectura no hemos podido detectar ningún otro acceso a este ambiente hundido.

A partir de este corredor es posible tener acceso a A-5 (Fig. 8.4). El ambiente A-5 es una sala muy angosta de 5 m de ancho por 32 m de largo. Este lugar podría haber funcionado como una antecámara que permitía un acceso abierto a la gran sala A-6. Pegado al piso de A-5 y directamente al costado de la entrada se ha encontrado cinco cancheros y platos finos fragmentados. Igualmente, a lo largo del muro sur se ha detectado una docena de elementos de arcilla idénticos a los encontrados en el ambiente A-4. Al igual que en los corredores y los ambientes anteriormente descritos (C-2, C-13, A-4, A-8), la entrada a este ambiente fue completamente sellada con adobes tramados.

Fig. 8.9. Vista de la estructura E-7 a partir del ambiente A-4.

La circulación entre las salas A-5 y A-6 se hace por el extremo oeste de la pared medianera (Fig. 8.4). A partir de esta entrada, de 80 cm de ancho, parece que había que seguir un muro que cortaba la vista hacia el ambiente A-6 hasta una entrada situada en el centro de la sala. Esta entrada muy restringida, de solamente 60 cm de ancho, permitía probablemente el ingreso de una sola persona a la vez. La sala A-6 constituye el ambiente más grande del sitio, con 17 m de ancho por 35 m de largo. Durante su excavación hemos ubicado a lo largo de los muros sur y norte una serie de tinajas puestas a intervalos más o menos regulares. La presencia de tales recipientes en A-6 y la ausencia de éstos en A-5 podría indicar funciones distintas en cada una de estas salas.

Una entrada a partir del interior del conjunto está situada al otro extremo de la sala. Al igual que en la sala anterior A-5, esta entrada se encuentra ubicada en posición diagonal a la otra (Fig. 8.12). Esta entrada con escalera estaba escondida por un largo corredor que da acceso a A-6 a través de una entrada situada en la esquina sureste. En este corredor se ha detectado, a 120 cm de la salida a la sala, otra tinaja con un canchero a su lado.

A partir de una escalera de 4 escalones en la esquina noreste de A-6, la parte anterior del edificio es accessible por medio del corredor C-11. Visto en planta o desde arriba, la forma de este corredor repite la forma escalonada como la del C-13. Al final de este corredor, de aproximadamente 20 m, que corre a lo largo del ambiente A-7, hay una escalera doble que sube y baja dentro del ambiente A-34 (Fig. 8.4). Debido a la cantidad de escombros, no hemos podido excavar más que una pequeña parte de este ambiente, pero por su lado oeste hemos

Fig. 8.10. Vista de la entrada sellada en la esquina sur-este del Ambiente A-4.

encontrado una tinaja ubicada dentro el piso (Fig. 8.13). Esta tinaja tiene 85 cm de diámetro por 40 cm de profundidad. Este ambiente tiene una cámara elevada, A-43, ubicada en la esquina noroeste accesible por una pequeña escalera formada por 3 escalones. Este lugar representa una cámara o recinto casi escondido, de 180 cm de ancho por 340 cm de largo. El centro está ocupado por una gran tinaja de 90 cm de diámetro por 43 cm de profundidad, ubicada dentro del piso y rodeada por una hilera de tres adobes orientada de este a oeste (Fig. 8.13). Al costado de este recipiente se localizó igualmente un canchero.

Los ambientes A-34 y A-43 no tienen otra salida que la escalera que permite acceder desde el corredor C-11 hacia A-6. Aunque actividades de huaquería han destruido todo el muro oeste del ambiente A-34, se ha podido definir un par de escaleras que permiten acceder a partir de la salida escalonada de C-11 hacia un ambiente más alto, el A-28 (113,4 m) (Fig. 8.4). Entonces, es posible que sobre este muro ahora destruido hubo un corredor que conectaba C-11 con el ambiente A-28. Aunque todavía no hemos excavado en esta zona, es muy probable que este ambiente de forma rectangular diera acesso hacia la parte anterior del sitio.

En el nivel siguiente, después de A-28, hemos excavado dos ambientes: A-10 y A-42 (117,5 m) (Fig. 8.4). El ambiente A-10 tiene 10 m de largo por 3,1 m de ancho y contiene alrededor de 15 jarras de diversos tamaños, una gruesa capa de lana de camélido en su parte este y otra capa importante de algodón en su parte oeste (Fig. 8.14). Numerosas semillas de fríjol han sido también encontradas. El ambiente A-42 está situado immediatemente al oeste de A-10 y mide 4,6 de largo por 2,8 m de ancho. En el ambiente

Fig. 8.11. Vista de la rampa y de las salidas selladas en la esquina nor-este del ambiente A-8.

A-42, dentro del piso y formadas con la misma arcilla fina, se moldearon tres fosas. Sobre algunas partes de este mismo piso se ha encontrado pedazos de colores blanco y amarillo. De manera tentativa y exploratoria pensamos que el ambiente A-10 podría haber sido un almacén de algodón, de lana y de fríjoles, mientras que el ambiente A-42 podría haber correspondido a un lugar para la preparación de pintura (Fig. 8.15).

INTERPRETACIÓN

A título de interpretación preliminar, podemos sugerir que un complejo sistema de ambientes interrelacionados con corredores, rampas, entradas, escalinatas, etc., permitía conectar la producción de comida en la parte más baja (ambientes A-1, A-2 y A-3), con la preparación de comida con recipientes finos (Lám. 8.1a) en la parte media (ambiente A-4), y finalmente con el consumo de estos productos en el tercer nivel (ambiente A-6). Aunque la siguente proposición queda como una sugerencia, es posible que estos platos hayan sido

Fig. 8.12. Escalinata comunicando el ambiente A-6 y el corredor C-11.

presentados a una persona sentada sobre la estructura piramidal, E-7, cubierta con techo y con porras de cerámica (Fig. 8.9). Una escalera permite el paso con platos y objetos desde el ambiente A-4 y el descanso situado en el centro de esta escalera sugiere que una persona se habría podido parar allí para presentar los platos a la persona sentada arriba. Una escena iconográfica que muestra a un individuo presentando comida a otra persona sentada en una estructura similar a la descrita ha sido publicada por Larco Hoyle (1939: fig. XXXI).

El ingreso de gente foránea a este templo-palacio era estrictamente controlado por un sistema de entradas de tipo casi laberíntico. Las entradas están hechas de manera tal que es imposible ver directamente dentro de un ambiente a partir de la puerta. Al respecto, es interesante notar que la estructura E-7 está situada directamente encima de la entrada monumental de C-13 y del ambiente A-8. Entonces, los visitantes tenían que pasar al pie de esta pequeña estructura escalonada para poder acceder al interior del edificio en el ambiente A-8. A causa del ancho muy restringido de las entradas, parece que debían entrar uno por uno, dentro un sistema de comunicación no solamente complejo, pero muy bien controlado. Por ejemplo, una persona que entraba hasta el ambiente A-6, a partir del corredor C-2 tendría que haber cambiado de direcciones 10 veces para finalmente poder presentarse a través de una angosta entrada de solamente 60 cm de ancho.

Fig. 8.13. Vista hacia el sur de los ambientes A-34 y A-43.

La presencia de numerosas tinajas o jarras a menudo asociadas a cancheros, nos permite sugerir el posible consumo de chicha y el uso de estos cancheros y mates durante estas libaciones (Lám. 8.2a). Es interesante constatar que el ambiente A-5 contenía solamente cancheros y platos finos, mientras que en A-6 había jarras a lo largo de los muros. Esto sugiere que la gente tenía que premunirse de un canchero para luego pasar con este recipiente vacío en la posible sala de banquetes y libaciones. Por su lado, la persona que llegaba desde el interior del templo a partir del corredor C-11 tenía una jarra y un canchero estratégicamente ubicados en el corredor de acceso, justo antes de llegar a la puerta de entrada del ambiente A-6. Entonces, parece que esta persona podría haberse presentando en la sala con un canchero lleno, mientras que las personas que llegaban de afuera se presentaban con cancheros vacíos. Esta proposición sugiere un complejo sistema de relaciones sociales altamente codificado involucrando libaciones.

Además, el ambiente A-34 con una tinaja en el piso, dotado de otro ambiente aún más pequeño, A-43, con un mismo recipiente y un canchero, sugiere la existencia de un espacio mucho más privado para la continuación de libaciones pero entre muy poca gente. Ante la presencia de estos tres ambientes conectados por el corredor C-11, podemos sugerir que algunas personas seleccionadas a partir de la gran sala A-6 (de 595 m²) tenían la posibilidad de proceder hasta el ambiente más pequeño A-34 (de 19,4 m²), y que sólo algunos de ellos podían ser invitados hasta el recinto más pequeño A-43, con una superficie de solamente 6,12 m² (Fig. 8.4). Además, el tamaño de esta cámara, el canchero ubicado al costado del recipiente y la presencia de las dos hileras de tres adobes en cada lado de la tinaja sugiere que dos personas podían sentarse y continuar libando en esta cámara privada. De la misma manera, discursos

a

b

Lám. 8.1. a) Vasija fina encontrada en el ambiente A-4 b) Mural pintado en el ambiente A-10.

a

b

Lám. 8.2. a) Canchero encontrado en el ambiente A-4 b) Cerámica negra pulida con asa estribo.

Fig. 8.14. Vista hacia el este del ambiente A-10.

más oficiales y generales pronunciados en el ambiente A-6 podrían haber llegado a discusiones de naturaleza mucho más privada e íntima en los ambientes A-34 y A-43.

Entonces, consideramos que esta parte del conjunto sur V-88 representaba, con los ambientes A-6, A-34 y A-43, el área más pública de este sector del complejo monumental. Al nivel teórico y todavía exploratorio, consideramos que los niveles más altos donde se encuentran los ambientes A-28, A-10 y A-42 cumplían funciones más privadas, probablemente relacionadas de cerca a los habitantes propios del edificio. Los depósitos de lana y de algodón en la sala A-10 indican posiblemente la presencia de un taller de textilería situado cerca de este ambiente. Es una posibilidad que queda por investigar en el futuro.

SISTEMA VERTICAL

Para la parte sur del sitio monumental hemos definido 9 niveles distintos distribuidos en 33 metros de altura a partir del piso del ambiente A-3 (97,1 m) hasta la parte superior de E-1 (130 m) (Fig. 8.3). Como hemos mencionado, en base a los datos que tenemos hasta el momento,

Fig. 8.15. Vista hacia el este del ambiente A-42.

consideramos toda el área con frente al conjunto sur como un sector más público, con salas grandes y con testimonios de producción y de consumo de alimentos durante posibles banquetes acompañados de libaciones. Esta parte estaría dispuesta sobre tres niveles en una distancia de 85 metros. La estructura E-7 con un techo cubierto con porras de guerra está estratégicamente ubicada, directamente encima de la entrada monumental C-13 y de los ambientes A-4, A-8 y A-5. La iconografía nos sugiere la existencia de tales edificios, donde una persona podría haber estado sentada para la recepción ceremonial de comida ya bien preparada y presentada en recipientes de servicio muy finos (Lám. 8.1a).

Quisiéramos proponer a título de hipótesis de investigación, que la parte posterior a partir de A-28 y que culmina al pie del Cerro Compositán con la estructura escalonada E-1 y la roca, representa el área más privada de este conjunto (Fig. 8.3). Es un sector también decorado, con por lo menos otros dos techos cubiertos de porras. Un elemento que apoya igualmente esta posibilidad es que todos los muros de los ambientes en la parte anterior están pintados de un solo color, blanco o amarillo, mientras que durante la limpieza de pozos de huaqueros hemos detectados en los ambientes A-26, A-10, A-42 y A-13 la presencia de murales polícromos. Ellos representan mayormente diseños geométricos como el life, el símbolo escalonado o el espiral (Lám. 8.1b). En un caso hemos encontrado un tema figurativo de dos pies humanos. Entonces, es posible que la parte más privada del edificio tuviera decoraciones murales mucho más elaboradas, relacionadas a conceptos simbólicos y religiosos como el life o el espiral.

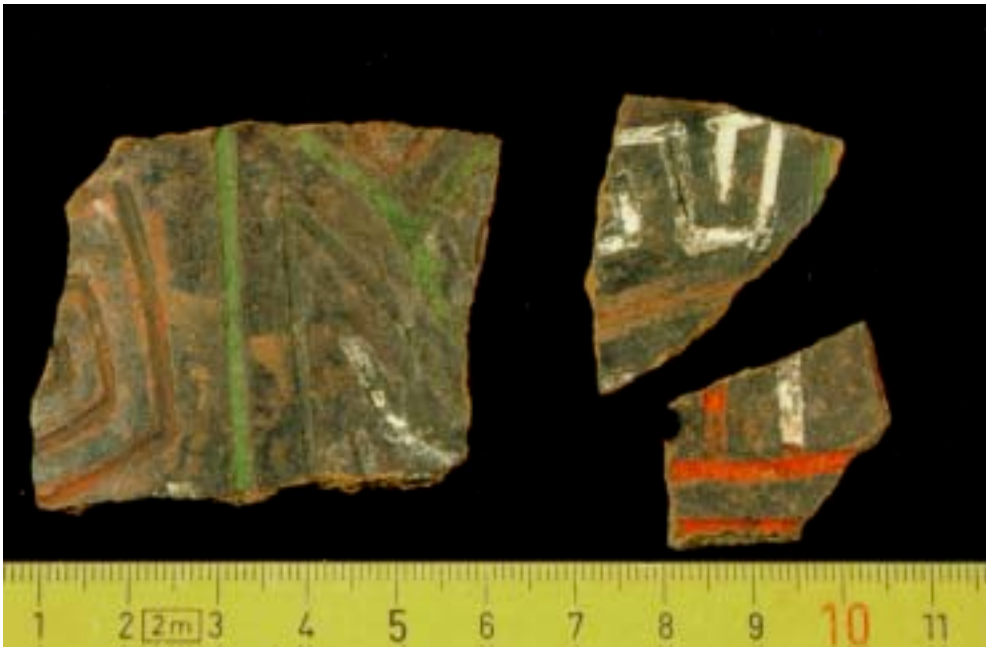


Fig. 8.16. Cerámica decorada con incisiones y pintura fugitiva post-cocción.

CULTURA MATERIAL

De manera muy preliminar, parece que en el sitio durante el último período de ocupación están presentes distintas tradiciones de cerámica. La primera está caracterizada por diseños geométricos rojos aplicados sobre la superficie blanca (Lám. 8.1a). Esta cerámica fina, que comprende jarras y platos anchos, se ha encontrado en diferentes partes del complejo. En el ambiente A-4 este tipo de cerámica fue encontrada con restos de comida, como maíz, maní, huesos de camélido, cuy y pescado, entre otros. Este tipo de vajilla pudo haber sido utilizada en la preparación y presentación de comidas para ocasiones especiales, privadas, públicas o tal vez rituales. Igualmente, la mayoría de los cancheros presentan diseños geométricos elaborados con la misma técnica.

Otro tipo de cerámica muy particular es una vajilla muy fina, decorada con incisiones rellenas con pintura fugitiva de diferentes colores: negro, blanco, rojo, amarillo, azul y verde (Fig. 8.16). Esta cerámica se encuentra especialmente en el nivel 5, dentro los ambientes A-10 y A-42. En el mismo nivel y sobre el piso del ambiente A-4 se encontró una botella de asa estribo fabricada por cocción reducida y decorada con incisiones (Lám. 8.2b). Los motivos representan rayas geometrizadas.

FECHAS RADIOCARBÓNICAS

En 1998 se obtuvieron tres fechas de radiocarbón. La primera se obtuvo de un nivel de cañas del ambiente A-37 del sector norte (V-89); la segunda muestra se tomó de un techo quemado del ambiente A-10 en el sector sur (V-88). Ambas muestras tienen fechas que calibradas a dos sigmas arrojan 635-865 d.C. y 530-680 d.C., respectivamente. Estas fechas representan el término de la ocupación del templo. La tercera muestra se obtuvo en el posible taller de metales (V-316), de la concentración de carbón del fogón 1. Este fechado, calibrado a 2 sigmas, dio como resultado 370-640 d.C., que es más antiguo que las fechas obtenidas en el edificio principal; sin embargo, al nivel estadístico, es posible que las actividades del taller fueran contemporáneas con el uso del complejo ceremonial durante el último periodo de ocupación.

¿CASTILLO O PALACIO?

Por el momento, los datos encontrados en 1998 y 1999 sugieren que estamos en presencia de un sitio que cumplió varias funciones, como zonas de cocina, de preparación de comida, de banquetes, de libaciones, de depósitos de materia prima, etc. Con los otros elementos detectados, como los murales, los techos decorados con porras de cerámica y la cerámica fina, quisiéramos proponer que este sitio representa un complejo arquitectónico de tipo palacio, como lo suponía ya Gordon Willey (1953: 359). La naturaleza de los ambientes y las conexiones entre ellos indican la existencia de una dinámica interna muy compleja.

Con las próximas investigaciones en este sitio excepcional, será posible por primera vez, entender en detalle el funcionamiento de una estructura monumental de este tipo. La presencia de pequeños objetos de oro puro en el basural de C-2 y en los escombros de huaquería son indicaciones adicionales del alto estatus de los individos que ocuparon este sitio. Las numerosas remodelaciones visibles a lo largo del sitio y la importante cantidad de basural en el sector sur (V-88), indican una larga historia de ocupación que queda todavía por investigar y esclarecer.

La cerámica indica una tradición cerámica local muy bien desarrollada, a veces con el uso de arcilla de tipo caolín. No hemos detectado, hasta la fecha, ninguna influencia perceptible directa del valle de Moche o de las Huacas de Moche en este sitio al nivel de la cerámica. Tampoco hemos encontrado en los ambientes o dentro de los encombros la cerámica ritual diagnóstica del estilo Moche IV. Por ejemplo, la forma general de los cancheros es distinta, el asa estribo de la botella de cocción reducida parece más temprana al nivel de su forma.

En base a las informaciones actualmente disponibles, quisiéramos proponer que los elementos arquitectónicos y la cultura material del Castillo de Huancaco indican un largo desarrollo *in situ*, quizá empezando por un período Gallinazo hasta un cambio que tendremos que calificar como Moche. Este periodo no estaría basado en una vinculación directa con las Huacas de Moche, pero más bien en rasgos generales indicativos de esta influencia, como por la presencia de murales pintadas con espirales o lifes geométricos, techos decorados con porras

de cerámica y diseños geométricos rojos sobre blanco en la cerámica. Entonces, si el Castillo de Huancaco participaba dentro de la red de relaciones regionales con las Huacas de Moche, la gente de Huancaco pudo conservar y quizás fortalecer su propia identidad cultural y probablemente mantener una parte importante de su libertad política.

BIBLIOGRAFÍA

BENNETT, Wendell C.
1939 ***Archaeology of the North Coast of Peru. An Account of Exploration and Excavation in Viru and Lambayeque Valleys***. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 37 (1). New York, The American Museum of Natural History.

FORD, James A. y Gordon R. WILLEY
1949 ***Surface Survey of the Virú Valley, Peru***. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, 43 (1). New York.

FRANCO, Régulo, César GÁLVEZ y Segundo VÁSQUEZ
1995 Programa Arqueológico Complejo "El Brujo". Programa 1994, Informe Final. Fundación A. N. Wiese. Instituto Nacional de Cultura, Lima.
1996 Programa Arqueológico Complejo "El Brujo". Programa 1995, Informe Final. Fundación A. N. Wiese. Instituto Nacional de Cultura, Lima.

LARCO HOYLE, Rafael
1939 ***Los Mochicas***. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.

PEÑA, Víctor
1992 Rescate complejo arqueológico Huancaco. Informe de avance de obra IV convenio. Tomo II, Vol 2, Proyecto de Rescate Arqueológico Chavimochic. Trujillo, Instituto Regional de Cultura – La Libertad, Dirección de Patrimonio Cultural Monumental de la Nación.

PIMENTEL, Víctor
1993 Delimitación e intangibilización de sitios arqueológicos en el Valle de Virú. Informe de avance de obra del IV convenio. Tomo III, Vol 1-4, Proyecto de Rescate Arqueológico Chavimochic. Trujillo, Instituto Regional de Cultura – La Libertad, Dirección de Patrimonio Cultural Monumental de la Nación.

UCEDA, Santiago, Elías MUJICA y Ricardo MORALES (editores)
1997 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
1998 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WILLEY, Gordon
1953 ***Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley, Peru***. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 155. Washington, D.C.

9 /

EVIDENCIAS MOCHE V EN TAMBOS Y CAMINOS ENTRE LOS VALLES DE SANTA Y CHAO, PERÚ

Víctor Pimentel
María Isabel Paredes

La ocupación Moche en el territorio comprendido entre los valles de Chicama y Nepeña alcanzó su mayor extensión durante las fases Moche III y Moche IV del periodo Intermedio Temprano, siendo en los valles de Chicama y Moche donde se centralizó el poder. La presencia de elementos Moche entre los valles de Virú y Nepeña, se debería a la acción expansiva del Estado Moche durante su apogeo, apareciendo nuevos centros con patrones Moche e introduciéndose cambios en los estilos de la cerámica local (Castillo y Donnan 1994).

Durante la fase Moche V, que corresponde al Horizonte Medio, el patrón de expansión revertió, contrayéndose el área de su influencia a los valles de Moche y Chicama. En la margen norte del valle de Moche y a unos veinte kilómetros tierra adentro desde el Océano Pacífico surgió Galindo, el asentamiento Moche V más extenso y de mayor importancia en el área (Bawden 1977, 1982). Los valles al sur de Moche, desde Nepeña hasta Virú, no reflejan una presencia significativa Moche V, hecho que se atribuye a una reorganización interna radical del Estado moche (Bawden 1982: 287).

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 269-303. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fig. 9.1. Ubicación del área de estudio.

Los restos culturales de la fase Moche V en el territorio Mochica Sur, que se extiende entre los valles de Chicama y Nepeña (Castillo y Donnan 1994), se encuentran principalmente entre los valles de Chicama y Moche. Las evidencias atribuibles a la fase Moche V entre los valles de Virú y Huarmey, al sur del valle de Moche, son casi inexistentes (Bonavia 1992: 398-399) y se limitan a fragmentos de cerámica y tejidos recolectados en la superficie, provenientes en su mayoría de contextos funerarios saqueados (Donnan 1973, Conklin 1978, Bonavia 1982, Wilson 1988). Se ha observado que con frecuencia las evidencias Moche no están aisladas, sino que están asociadas a restos de otros estilos del Horizonte Medio (Donnan 1973, Proulx 1973, Bonavia 1982, Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994).

En el año 1991, en el marco del Proyecto de Rescate Arqueológico Chavimochic, se realizaron trabajos de campo en Pampa Colorada, ubicada en el desierto entre los valles de Chao y Santa. Estos trabajos tuvieron como principal objetivo el registro y documentación de los sitios de ocupación asociados a una compleja red de caminos prehispánicos que serían afectados por las obras de construcción del Canal Lateral Principal 1 - Sector Pampa Colorada y las áreas de lotización del proyecto de desarrollo rural integrado de las áreas del Proyecto de Irrigación Chavimochic (Uceda 1988, Pimentel 1991).

La recolección superficial y las excavaciones en la zona de Pampa Colorada revelaron la existencia de una significativa ocupación Moche V relacionada con los caminos e instalaciones conexas (Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994). El propósito de esta contribución es presentar los datos de la ocupación Moche V y discutir brevemente sobre el posible significado de su presencia en esta zona así como en este tipo de sitios.

UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL ÁREA

El área que ocupan los caminos y construcciones conexas se localiza en los sectores conocidos como Pampa Colorada y Pampa Pancitos, en la zona desértica del extremo suroccidental de la cuenca del río Chao, en el distrito de Virú, provincia de Trujillo. Se ubica entre los 8°36' y 8°40' de latitud sur y los 78°35' y 78°38' de longitud oeste, a una altitud promedio de 150 msnm. Su extensión es de aproximadamente 16 km² (Fig. 9.1).

Estas pampas tienen por límites naturales a los cerros Arenoso por el norte y este, cerro Coscomba y cerro Portachuelo por el sur y al cerro Los Pancitos por el oeste. Tienen su origen en las quebradas Portachuelo, Pampa Colorada y Coscomba.

El área se caracteriza por una secuencia de rocas volcánicas, con intercalaciones de sedimentos de la Formación Casma, del Jurásico Superior-Cretáceo y rocas ígneas del Batolito Andino del Cretáceo-Terciario (ONERN 1973). Estas formaciones encierran depósitos aluviales cuya fisiografía está caracterizada por la llanura de piedemonte, cauces de riachuelos y quebradas además del paisaje colinoso. Estos depósitos se encuentran parcialmente recubiertos por arena y limo. Al oeste de cerro del Chino, en el sector central del área, existe una colonia de dunas tipo barkanes, médanos y “lomos de ballena” originados por arena eólica procedente

de la franja costera al norte del valle de Santa, transportada por fuertes vientos venidos del suroeste a través de la quebrada de Coscomba.

Estas formaciones arenosas cubren parcialmente gran número de edificaciones de piedra del sector central. Los suelos presentan además abundante material grueso, especialmente gravas, guijarros y piedras de forma subangular. Existen también ligeros contenidos limo-arcillosos derivados de sedimentos coluvio-aluviales. El relieve es ligeramente ondulado, con una pendiente de 5% en promedio (INADE 1991).

El área de estudio corresponde a la zona de vida Desierto desecado subtropical (dd-s), con clima extremadamente árido y semicálido. La biotemperatura media anual es superior a los 18° C y la precipitación anual promedio inferior a los 10 mm. En estas condiciones la vegetación y la fauna son muy escasas.

ESTUDIOS PREVIOS

Existen informaciones indirectas de esta área desértica (Willey 1953, Kosok 1965, von Hagen 1976), pero no es sino hasta la década del los años setenta que se inician trabajos sistemáticos, referidos todos ellos a reconocimientos y recolección de material de superficie (Cárdenas 1976, Uceda 1988, Wilson 1988). Estos estudios pusieron en evidencia la existencia de una serie de caminos y asentamientos adyacentes, que reflejaban una ocupación relativamente densa en el desierto intervalle Santa - Chao.

La mayor parte de los restos arqueológicos que se encuentran en el área corresponden a ocupaciones del Horizonte Medio. Sin embargo, existen varios sitios adyacentes a los caminos en cuya superficie se halló cerámica diagnóstica de periodos anteriores (Uceda 1988, Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994).

Wilson (1988) considera que la red de caminos intervalle se estableció a partir de la primera mitad del Horizonte Medio, luego que el Estado moche dejara de ejercer dominio en los valles sureños de la costa norte. Sostiene, además, que probablemente esta red de caminos y asentamientos formaba parte de un extenso sistema de comunicación multivalle del Estado Negro-Blanco-Rojo (Tricolor), cuyo centro de poder político habría estado en el sitio conocido como El Purgatorio en el valle de Casma (Wilson 1988: 334-335).

Nuestros trabajos inicialmente enfocaron el problema de la cronología de los caminos y los asentamientos adyacentes, así como sobre la categoría y función que estos sitios cumplieron. Los resultados obtenidos confirmaron los datos de Wilson (1988), pero también arrojaron evidencias de una ocupación anterior Moche V e inclusive de ocupaciones más antiguas, que se remontan a fines del Horizonte Temprano y al periodo Intermedio Temprano (Uceda 1988, Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994).

DESCRIPCIÓN DE LOS SITIOS

Caminos

La red de caminos y asentamientos asociados que se ha registrado en el área de Pampa Colorada está compuesta de por lo menos once caminos y diecinueve asentamientos asociados (Fig. 9.2), varios de los cuales fueron registrados por Wilson (1988). La complejidad de esta red no sólo está expresada por su extensión y organización sino también por la variabilidad cronológica (Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994, Uceda 1988). Los caminos comunican las partes medias y las partes bajas de los valles de Santa y Chao.

Los caminos presentan generalmente trazo en línea recta, atravesando la llanura desértica o al pie de las cadenas bajas de las montañas adyacentes. El ancho de los caminos puede variar entre 1 m y 30 m. Otras veces se reducen a simples senderos con menos de 50 cm de ancho. Casi siempre su ancho es uniforme. Algunas veces están delimitados por alineaciones de piedras que corren paralelas en casi todo su recorrido. Las piedras utilizadas en la construcción de estas alineaciones provienen de la limpieza al interior de los caminos. Otra característica común es la diferencia de color entre la superficie delimitada por el camino de la superficie al exterior (Pimentel et al. 1991, Pimentel 1994).

Los sitios asociados con evidencias de ocupación Moche V se encuentran a lo largo de los caminos C-1 y C-3. El sitio ISCH.206: 6 está localizado inmediatamente al sur del camino C-3 y los sitios ISCH.206: 3, ISCH.206: 8, ISCH.206: 8B y VCH.300: 42 están ubicados hacia ambos lados del camino C-3 (Fig. 9.2).

Camino C-1

El camino C-1 viene del sur por la quebrada Portachuelo y se dirige al norte hacia el valle de Chao. Su recorrido es en línea recta, cruzando Pampa Colorada, la quebrada del mismo nombre y en el sector correspondiente a Pampa Pancitos lo hace al pie de la cadena de los cerros Arenoso y al este del cerro isla que lleva el mismo nombre.

En el trayecto de este camino, correspondiente al área estudiada, se encuentran los sitios ISCH.206: 2, ISCH.206: 5, ISCH.206: 6, ISCH.206: 7, ISCH.206: 15, ISCH.206: 23 e ISCH.206: 24. Sin embargo, no todos los sitios se encuentran propiamente adyacentes, sino que algunos de ellos invaden o se superponen al área definida del camino. Tal es el caso de los sitios ISCH.206: 5, ISCH.206: 6 y al parecer el sitio ISCH.206: 15. Las estructuras que los conforman están invadiendo el camino o se encuentran edificadas sobre las alineaciones de piedras que lo delimitan. Estas evidencias sugieren una edad relativa menor respecto de la antigüedad del camino.

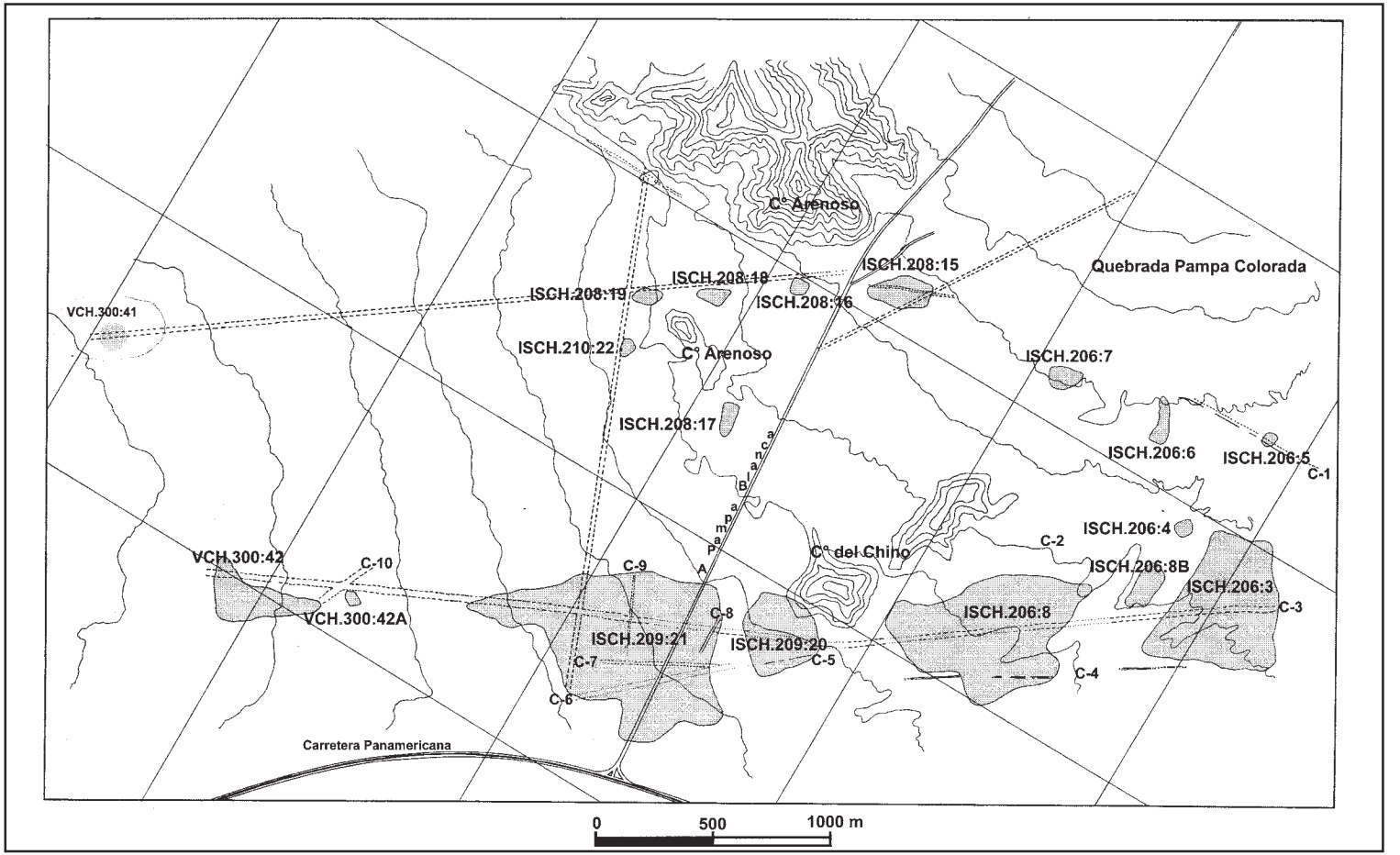


Fig. 9.2. Levantamiento planimétrico de caminos y estructuras asociadas en Pampa Colorada.

El camino tiene un ancho más o menos uniforme que varía entre los 15 y 17 m. Está definido por dos alineaciones de piedras que corren paralelas en casi todo su recorrido. La mayoría de estas piedras proviene de la limpieza al interior del área que definen. Consecuentemente, la superficie interna está prácticamente desprovista de piedras que interrumpan un tránsito fluido, contrastando con el paisaje pedregoso natural reinante en el área. Otra característica es el contraste de la coloración entre la superficie delimitada del camino y la circundante, testimoniando un uso notable. El tramo correspondiente a Pampa Colorada cruza un sector donde los depósitos de arena eólica son bastante acentuados, lo que hace difícil su seguimiento.

Es difícil establecer la relación camino-asentamiento en el caso de los sitios ISCH.208: 15 e ISCH.210: 23, puesto que dichos asentamientos habían sido ya destruidos antes de iniciarse el rescate arqueológico. En las aerofotografías de este sector se puede observar que algunas construcciones de estos sitios invadían el interior del camino C-1.

El sitio ISCH.206: 7 reviste especial importancia. Se trata de un conjunto de estructuras rectangulares y paravientos hacia ambos lados del camino. Algunas de ellas, especialmente dos construcciones cuadrangulares, se encuentran prácticamente cerrando el paso del camino, invadiéndolo en todo su ancho y restringiendo el paso a un angosto pasaje de apenas 1 m de ancho. A pocos metros de distancia hacia el este se encuentran recintos rectangulares alineados y 10 m más distante, en la misma dirección, existe una estructura de aproximadamente 30 m de largo, con muros de mampostería rústica, menos elaborados que los anteriores.

Por sus características, es posible que este sitio cumpliera las funciones de control, con instalaciones para almacenamiento de productos y corral para ganado. Si bien es cierto que existen en el área edificaciones similares a las descritas, su disposición y articulación no es la misma, ni conservan todas la misma orientación como en este caso. Existen instalaciones asociadas al camino C-3 y en las faldas de cerro del Chino que al parecer cumplieron funciones similares.

Para concluir con la descripción del camino C-1, hay que mencionar que el sitio ISCH.208: 15 –hoy destruido– se encontraba ubicado en el punto de convergencia con otro camino que viene de la quebrada Palo Redondo en el valle de Santa y baja por la quebrada Pampa Colorada, hacia el valle de Chao.

Camino C-3

Al igual que el camino C-1, esta vía marca una de las principales rutas intervalle. Este camino se extiende a lo largo del área estudiada, con orientación de sureste a noroeste. Se conoce su recorrido desde la quebrada Cenicero en el valle de Santa, a lo largo de la quebrada Portachuelo y a través de Pampa Colorada y Pampa Pancitos hasta llegar al valle de Chao. La construcción de este camino de 25 m de ancho promedio, significó la limpieza de la superficie interna con la finalidad de hacerlo menos pedregoso, alineando las piedras medianas y grandes hacia ambos lados. Existen numerosos rastros o huellas de senderos que corren paralelos en

ambos lados. La diferencia del color de la pátina de la superficie interna y la del exterior, así como la gran cantidad de sitios asociados y los desechos en superficie, ponen de manifiesto un uso notable de este camino durante tiempos prehispánicos.

Los sitios comprendidos en el área de estudio y que están asociados a esta vía son, de sur-sureste a nor-noroeste, el ISCH.206: 3, ISCH.206: 8, ISCH.206: 8B, ISCH.210: 20, ISCH.210: 21, VCH.300: 42 y VCH.330: 42A. A partir del sitio de control ubicado en las faldas de cerro del Chino, se origina una bifurcación o camino lateral (C-5 y C-6). Es precisamente en este sector, al noreste del sitio de control aludido, donde se presenta una de las mayores acumulaciones de arena eólica en forma de dunas o barcanes y es también allí donde algunas de las construcciones de los sitios ISCH.210: 20 e ISCH.210: 21 parecen invadir la superficie interior del camino.

La relación camino-asentamiento es bastante clara entre C-3 y los sitios VCH.300: 42 y VCH.330: 42A. Por otro lado, los sitios ISCH.210: 20 e ISCH.210: 21 están vinculados no sólo al camino C-3 sino también al C-5, que se origina del punto de control al oeste de cerro del Chino. En este sector central del área es donde la red de caminos se hace compleja, formándose cruces, bifurcaciones y donde se encuentra la mayor densidad de construcciones y el mayor número de cercos de piedra.

Sobre el borde de la margen norte de la quebrada que separa los sitios ISCH.206: 8 e ISCH.206: 8A, a cada lado del camino y marcando su reinicio sobre la meseta, existen dos grandes amontonamientos de piedras, de unos 5 m de diámetro y cerca de 1,5 m de altura, pudiéndose tratar de *apachetas*.

Estructuras asociadas a los caminos

Existen tres tipos de construcciones habitacionales: el primer tipo corresponde a los recintos de tipo paraviento (Fig. 9.3), el segundo tipo agrupa estructuras de planta rectangular, con uno o dos ambientes (Fig. 9.4). El tercer grupo está constituido por edificaciones más grandes y complejas, de planta ortogonal, compuestas por varias habitaciones, patios y cuartos alineados, presumiblemente para almacenamiento (Figs. 9.5, 9.6, 9.9 y 9.10). Es precisamente en este último tipo de construcciones que se encuentran asociados fragmentos de vasijas grandes o tinajas, que podrían haber servido para conservar agua y alimentos.

Cercanas a las construcciones de planta ortogonal se encuentran grandes espacios cercados o corrales. Al interior de algunos de ellos se halló pequeñas cantidades de excremento de camélidos (Fig. 9.7).

Se ha postulado que las unidades arquitectónicas complejas de planta ortogonal de Pampa Colorada pudieron haber cumplido funciones de posada, similares a la de los tambos incaicos generando a su alrededor el crecimiento de pequeños centros poblados (Hyslop 1984, 1992; Pimentel 1994).

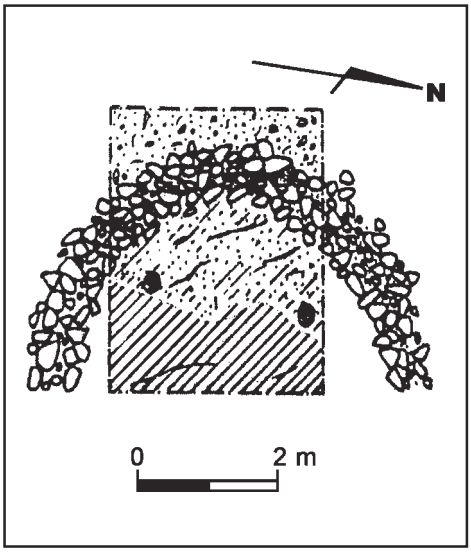


Fig. 9.3. Dibujo de planta de la estructura E-3 del sitio ISCH.206: 6.

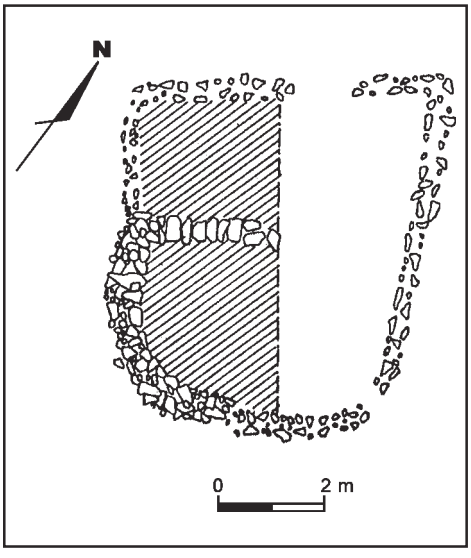


Fig. 9.4. Dibujo de planta de la estructura E-20 del sitio ISCH.206: 3.

EXCAVACIONES

La cerámica de recolección superficial señalaba que los sitios ISCH.206: 3, ISCH.206: 6, ISCH.206: 8, ISCH.206: 8B y VCH.300: 42, que están asociados a los caminos C-1 y C-3, correspondían a una ocupación Moche V, hecho que fue confirmado con nuestras excavaciones. En estos cinco sitios se excavaron un total de 22 unidades arquitectónicas. Se hicieron trincheras e intervenciones en área.

En razón de la similitud que existe en la estratigrafía de las 22 estructuras excavadas, presentamos a continuación la descripción de las excavaciones realizadas en dos estructuras complejas representativas de dos sitios de filiación Moche V. El primer ejemplo presenta la estratigrafía más compleja documentada. El segundo caso es un ejemplo de estratigrafía típica, que puede fácilmente ser aplicada a cualquiera de las unidades excavadas.

La estructura E-1 del sitio ISCH.206: 3

En esta estructura se excavó inicialmente una trinchera de 7 m de largo por 1 m de ancho. Luego la excavación se amplió a un cuadro de 2 m de lado, adosado a la trinchera inicial por el lado oeste. La excavación cubrió la esquina noroeste y además del grueso muro perimétrico abarcó otros dos muros ordinarios que corren de sureste a noroeste; de estos dos muros, uno define a una habitación alargada que ocupa toda la esquina norte. El segundo muro es mas

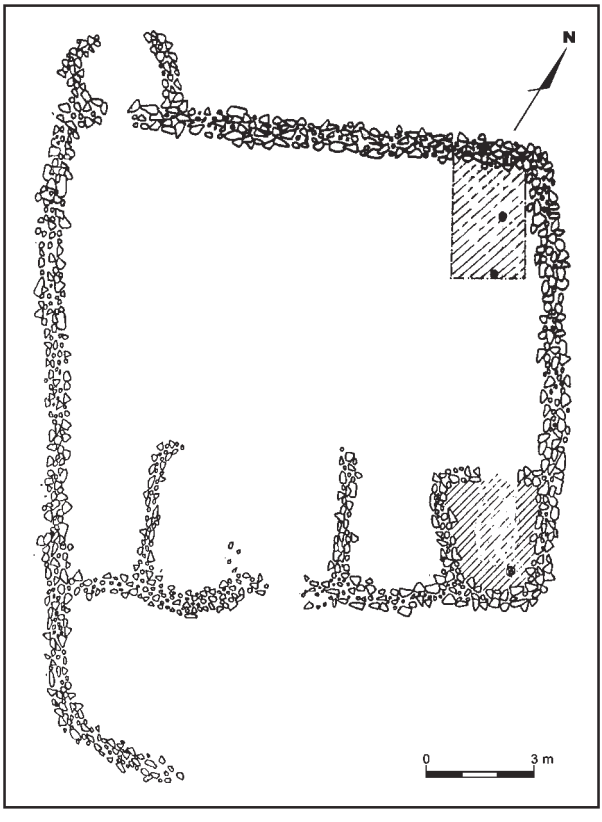


Fig. 9.5. Dibujo de planta de la estructura E-1 del sitio ISCH.206: 8.

bien una alineación muy irregular de piedras que parece formar un pequeño cuarto adyacente a la habitación esquinera (Fig. 9.8).

Las excavaciones realizadas mostraron la siguiente estratigrafía:

Capa 1. Arena suelta de grano fino a mediano, de color amarillento grisáceo. Su espesor varía entre 8 y 12 cm, siendo este depósito más grueso cuando está más cerca de los muros. Esta capa contiene también piedras pequeñas y medianas concentradas a lo largo de los muros que cruzan la trinchera. En las depresiones de la superficie irregular del terreno se han formado lentes muy delgados de sedimento limo-arcilloso.

En el extremo noreste de la excavación, al exterior de la estructura, se encuentra una cantidad de grava mayor que al interior. En toda el área excavada se encuentran fragmentos de cerámica, restos malacológicos, huesos de peces y mamíferos, restos vegetales así como coprolitos. Estos desechos se encuentran en mayor cantidad en el ambiente central (A) de la estructura, fuera de la pequeña habitación esquinera al interior de la estructura.

Capa 2. Tierra sedimentada semicompacta, limo-arcillosa arenosa y poco gravosa, de color marrón grisáceo. Esta capa se encuentra por fragmentos al exterior del muro que delimita

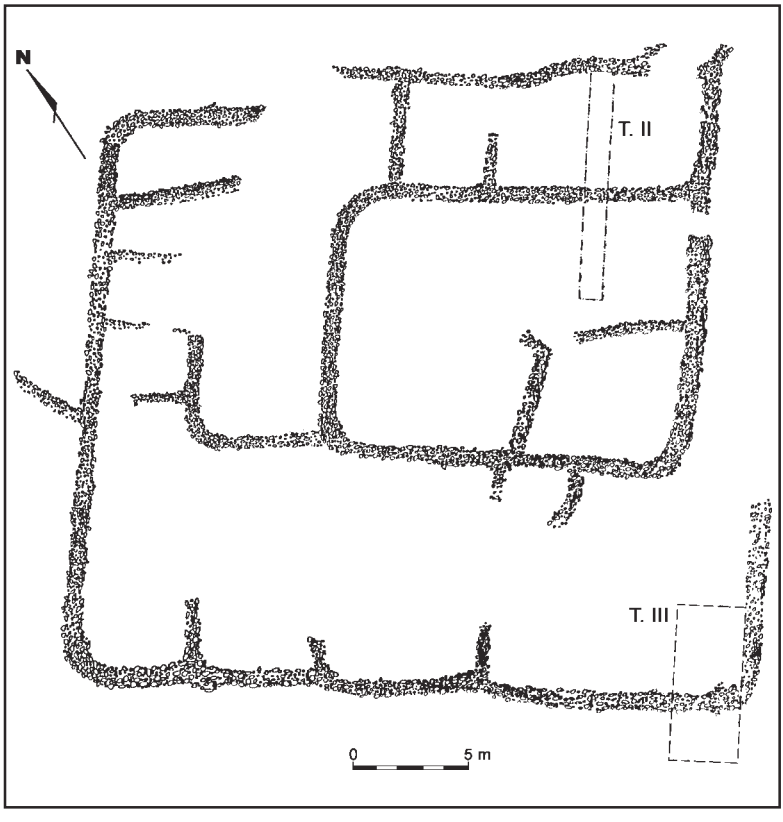


Fig. 9.6. Dibujo de planta de la estructura E-1 del sitio VCH.300: 42.

la habitación esquinera (ambiente B), especialmente bajo las piedras que conforman dicho muro. Esta capa se encuentra alrededor de algunas piedras medianas y grandes, un poco distanciadas, que parecen formar un pequeño cuarto adyacente a la habitación esquinera. Esta capa tiene 3 cm de espesor promedio.

Capa 3. Esta capa de 8 cm de espesor está compuesta por tierra arenosa de color marrón claro a oscuro, grava menuda y gran cantidad de coprolitos, restos vegetales y malacológicos, además de fragmentos de cerámica.

Capa 4. Piso de ocupación, compuesto por tierra semicompacta limo-arcillosa y poco gravosa, de color marrón amarillento. La superficie es irregular y presenta grietas así como algunas piedras pequeñas dispersas. Al interior del ambiente que ocupa la esquina de la estructura existen por lo menos cuatro huellas de quema, en forma de manchas de tierra color rojo grisáceo. Algunos hoyos están alineados con el paramento interior del muro grueso. Estos hoyos, que posiblemente corresponden a improntas de postes, tienen de 14 a 18 cm de diámetro y hasta 15 cm de profundidad. El espesor de esta capa varía entre 4 y 10 cm.

El piso en el área correspondiente al ambiente central, fuera de la habitación esquinera, muestra también una superficie cuarteada y desniveles acentuados. Se encuentra una serie de

Fig. 9.7. Estructura E-46 del sitio ISCH.206: 3.

hoyos alineados formando un semicírculo. Se trata posiblemente de improntas de postes que tienen 10 cm de diámetro promedio y 15 cm de profundidad. Al igual que los hoyos al interior del ambiente B, están cubiertos o rellenos con arena limpia y suelta.

Al oeste de la alineación irregular de piedras que parece formar el muro antes mencionado, se encuentra una concentración de piedras pequeñas, incrustadas y sobresalientes unos 10 cm de la superficie del piso, que junto con tierra arenosa suelta de color marrón oscuro, coprolitos y otros desechos, forman un lente de aproximadamente 50 cm de diámetro y 15 cm de profundidad.

Capa 5. Bajo el piso de ocupación aparece un depósito compacto formado por grava, tierra y arena de color marrón amarillento. Presenta algunas piedras pequeñas irregulares aisladas. Algunos de los hoyos de poste de la capa anterior cortan esta última capa.

Al exterior de la estructura, tanto del lado noreste como al noroeste, aparece primero una serie de sedimentos limo-arcillosos arenosos y gravosos, de textura fina y consistencia compacta, de color marrón amarillento a amarillo oscuro.

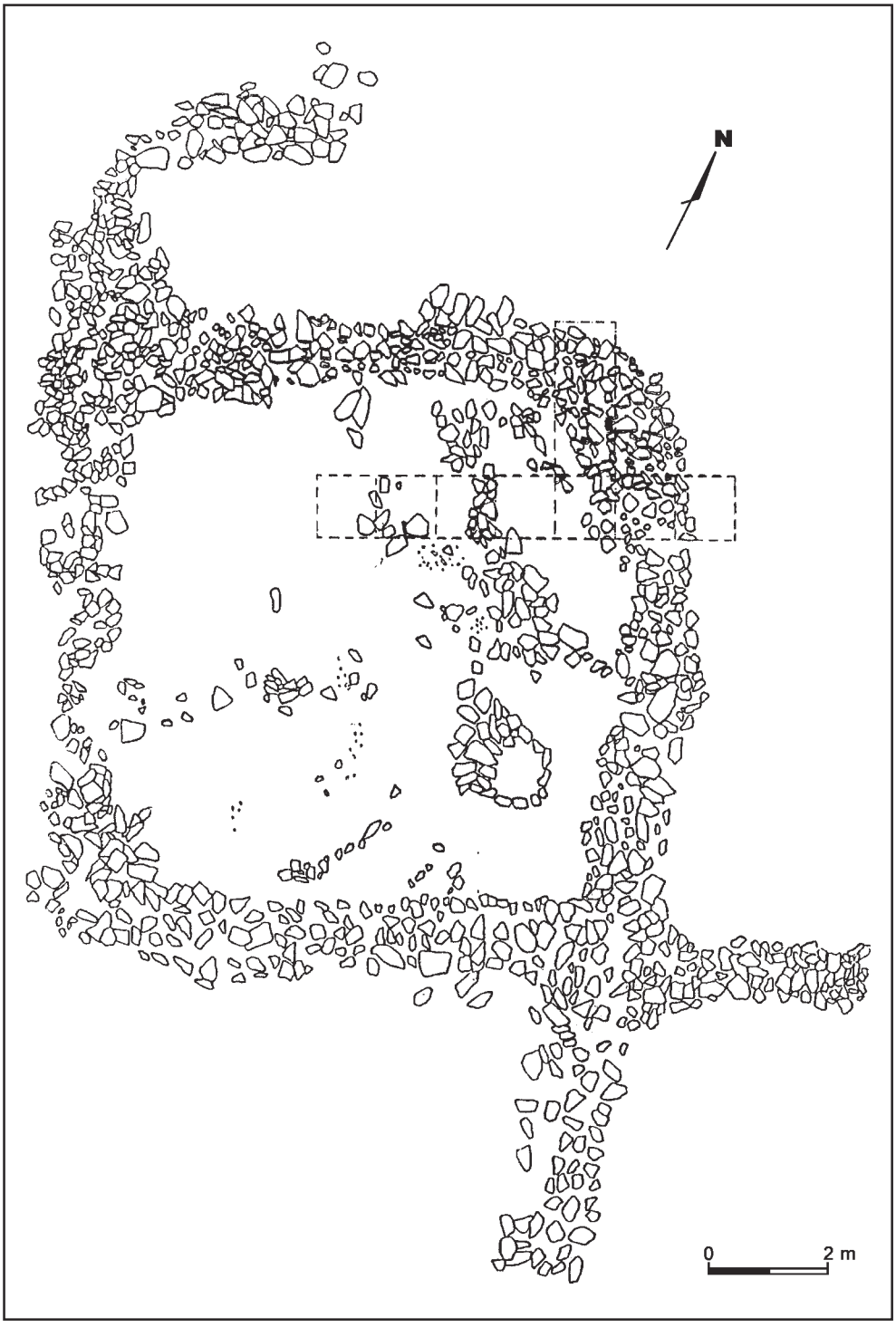


Fig. 9.8. Dibujo de planta de la estructura E-1 del sitio ISCH.206: 3.

Fig. 9.9. Estructura E-1 del sitio ISCH.206: 8B vista desde el noreste.

La estructura E-1 del sitio ISCH.206: 8B

Esta unidad está ubicada en el sector este del sitio ISCH.206: 8B, sobre una terraza poco elevada al interior de una quebrada ancha y relativamente profunda.

Comprende un recinto de planta cuadrangular con un solo acceso al lado sur. Existe un pequeño compartimiento adosado en el lado sureste, con planta de forma circular irregular, al que a su vez se adosa una suerte de plataforma baja conformada por una acumulación de piedras subangulares de distintos tamaños. Otros dos muros pequeños, distantes a poco más de un metro al suroeste del recinto, parecen estar formando otro compartimiento. Tres muros rodean finalmente el recinto central y construcciones aledañas. Dos de ellos son curvos, bastante grueso el que se encuentra al suroeste (tiene cerca de 1,5 m de ancho). El que delimita el conjunto por el lado este es de unos 20 m de largo y a el están adosados pequeños muros, que como brazos parecen definir ambientes internos y externos. El tercer muro que rodea el conjunto se encuentra en el extremo noroeste; tiene forma de “L” con 8 m de largo.

Una excavación se realizó en el recinto central, cubriendo aproximadamente una cuarta parte el lado suroeste, incluido el acceso; el área excavada fue de 5 m por 4 m. Se excavó un segundo cuadro de 2 m de lado, ubicado al exterior del muro perimétrico curvo del lado este. Esta última unidad de excavación no produjo materiales asociados (Figs. 9.9 y 9.10).

Las excavaciones realizadas mostraron la siguiente estratigrafía:

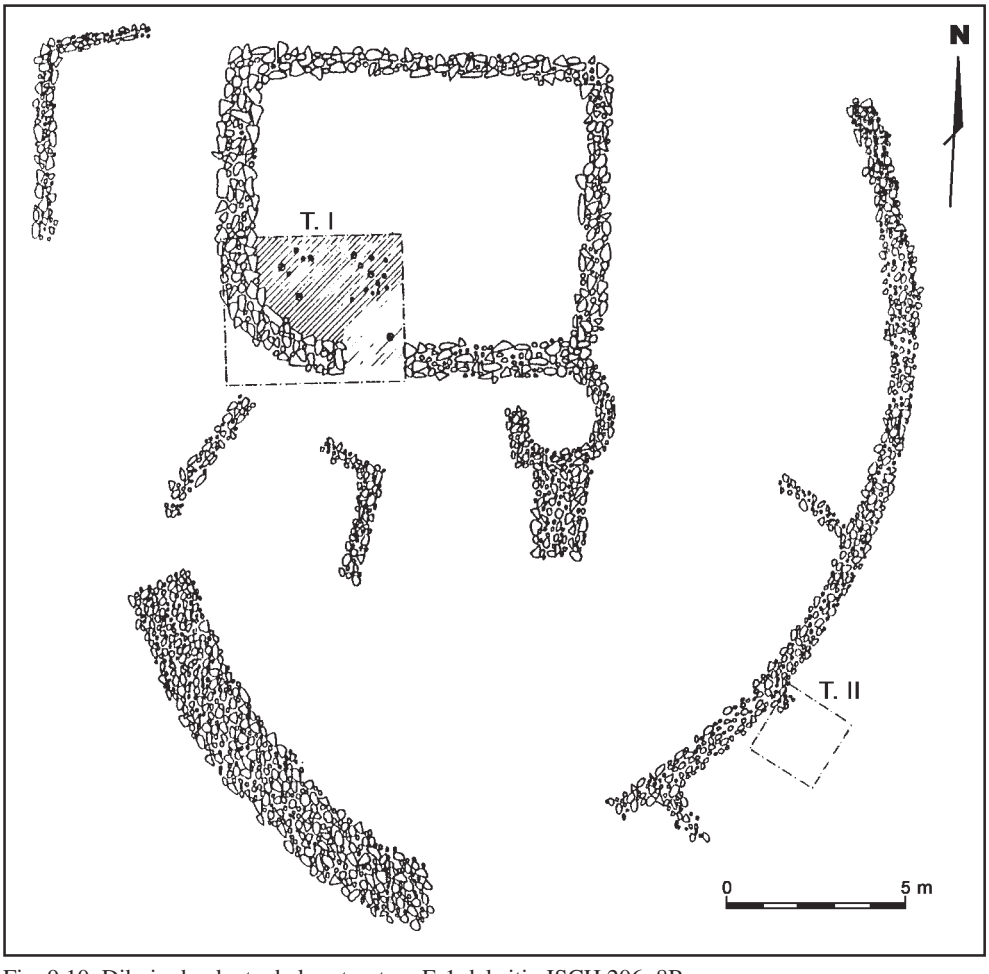


Fig. 9.10. Dibujo de planta de la estructura E-1 del sitio ISCH.206: 8B.

Capa 1. La superficie de esta capa está conformada por una muy delgada costra de gravilla menuda oxidada de color rojo que cubre un depósito de arena suelta de color amarillento grisáceo y lentes dispersos de sedimentos arcillosos e inclusiones de algunas piedras pequeñas. Mezcladas con la arena se encuentran también piedras medianas subangulares que provienen del muro que forma el recinto. Este muro tiene poco más de 1 m de ancho. Al limpiarse la cabecera se definió el doble paramento irregular y el relleno de piedras pequeñas y grava al centro (Fig. 9.11).

Esta capa ocupa de manera más o menos uniforme toda la superficie del recinto y su espesor varía entre 6 y 8 cm. Los materiales asociados son escasos fragmentos de cerámica y restos malacológicos.

Capa 2. Capa de 8 a 14 cm de espesor, compuesta por arena eólica suelta, de color marrón amarillento, lentes dispersos de sedimentos limo-arcillosos y gran cantidad de grava y pequeñas piedras dispersas. Los desechos culturales son abundantes, encontrándose fragmentos

Fig. 9.11. Detalle de muro en la estructura E-1 del sitio ISCH.206: 8B.

de cerámica, restos de malacofauna terrestre y marina, huesos fragmentados de animales, restos vegetales y coprolitos.

Luego de excavado este depósito se definió el paramento interior del recinto, cuyo muro presenta esquina redondeada; de igual modo quedó definido el vano de acceso, que mide 1,60 m de ancho.

Capa 3. Piso de ocupación formado por tierra compacta limo-arcillosa de color marrón amarillento a grisáceo, gravoso, con inclusiones de pequeñas piedras subangulares. La superficie es relativamente regular, a excepción del sector correspondiente al acceso del recinto, donde se encuentra una concentración de grava y tierra apelmazada que está elevada unos 15 cm respecto del piso. Existen numerosos hoyos circulares de diferentes diámetros, pero aquellos que se asemejan a improntas de postes están alineados a 30 cm del muro y sus diámetros varían entre 18 y 20 cm. No hay huellas de quema o concentraciones importantes de carbón que indiquen actividades de cocina en el área excavada, aunque por la naturaleza de los hallazgos asociados a la capa superior, es de suponer que actividades de este tipo se desarrollaron al interior de esta estructura.

La estratigrafía de la unidad de excavación al exterior es muy similar a la del interior del recinto. La diferencia radica en la ausencia total de materiales culturales u otras evidencias que indiquen una actividad importante fuera de los límites de la construcción.

Fig. 9.12. Fragmentos de botella de asa estribo Moche V con decoración bicroma geométrica en la superficie del sitio ISCH.206:3.

LOS MATERIALES CULTURALES

La cerámica

Los materiales arqueológicos provenientes de la recolección de superficie son principalmente fragmentos de cerámica, algunos pocos implementos líticos y un solo objeto de cobre. Una cantidad significativa de la cerámica de superficie se halló en pequeñas concentraciones de fragmentos que pertenecen a vasijas completas rotas *in situ* (Figs. 9.12 y 9.13). Los hallazgos superficiales se encontraron tanto al lado como al interior de los caminos, así como alrededor y al interior de las construcciones asociadas. Las escasas piezas líticas, así como los restos malacológicos, óseos y vegetales provienen mayormente de contextos excavados (Pimentel et al. 1991; Vásquez y Rosales 1991a, 1991b). En este artículo ponemos énfasis en la cerámica proveniente de la superficie y de los contextos excavados que nos permiten fechar relativamente los caminos y los asentamientos asociados.

El material cerámico procede de las excavaciones y recolección superficial de los sitios ISCH.206: 3, ISCH.206: 6, ISCH.206: 8, ISCH.206: 8B y VCH.300: 42, en los que predominan estructuras de tipo paraviento, recintos de planta ortogonal irregular de uno o

Fig. 9.13. Fragmentos de botella de asa estribo Moche V con decoración bícroma en la superficie del sitio ISCH.206:3.

varios ambientes y grandes recintos rectangulares, así como muros de retención asociados a caminos.

Gran cantidad del material recolectado de la superficie está erosionado o afectado por abrasión, producida por acarreo eólico arenoso; los cambios bruscos de temperatura entre el día y la noche pudieron haber provocado la fragmentación en piezas muy pequeñas, que también abundan en el sitio.

El material cerámico procedente de excavaciones se registró y recuperó en su totalidad (cerámica diagnóstica y no diagnóstica), mientras la recolección superficial en sitios no excavados sólo se centró en fragmentos diagnósticos ubicando el lugar de su procedencia.

Presentación de los datos

La muestra cerámica analizada procede de 14 de las 22 estructuras excavadas en 5 sitios. Está compuesta por 2014 fragmentos, de los que hemos usado básicamente la cerámica diagnóstica, compuesta de 649 fragmentos. Los datos de la cerámica de recolección superficial en estos sitios serán sólo usados de manera referencial.

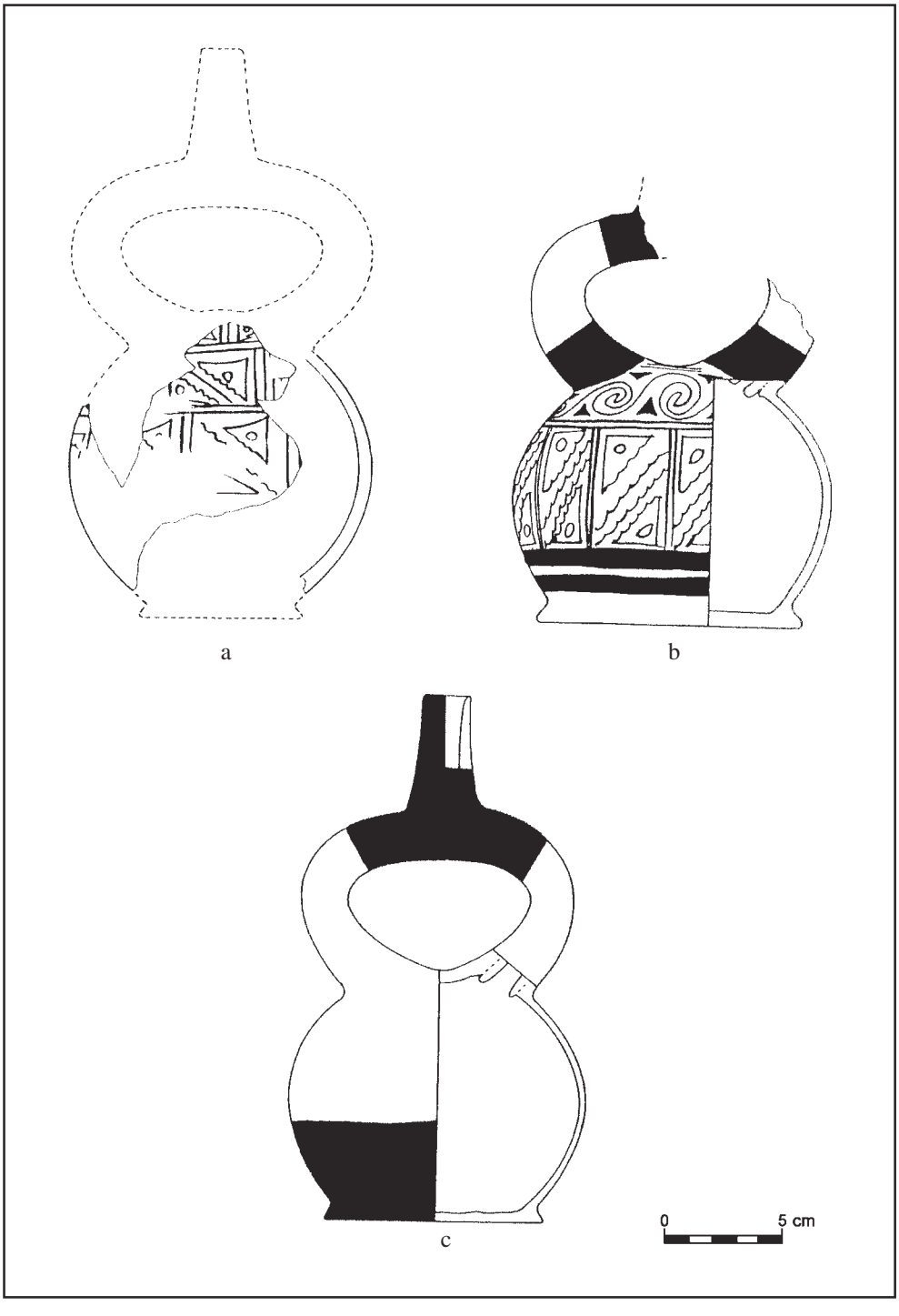


Fig. 9.14. a) Botella con decoración geométrica proveniente de la superficie de la estructura E-16 del sitio ISCH.206:3. b) y c) Botellas halladas en la superficie del sitio ISCH.206:3.

SITIO Y ESTRUCTURA	ÉPOCA/ESTILO									TOTAL
	HORIZONTE TEMPRANO	GALLINAZO	RECUAY	MOCHE V	CHIMÚ TEMPRANO	CASMA	LAMBAYEQUE	CHIMÚ MEDIO/TARDÍO	INDEFINIDO	
ISCH.206:3	**2**	**1**	**6**	**135**	**107**	**45**	**0**	**9**	**10**	**315**
E-1			6	45	58				6	**115**
E-3		1		19	37	8		9	3	**77**
E-16				41	3					**44**
E-17				7	1				1	**9**
E-20	2			23	8	37				**70**
ISCH.206:6	**2**	**0**	**8**	**17**	**70**	**3**	**0**	**0**	**10**	**110**
E-1				9					1	**10**
E-2			8		10					**18**
E-3				4	1	1				**6**
E-4	2			4	59	2			9	**76**
ISCH.206:8	**0**	**0**	**14**	**11**	**12**	**5**	**1**	**0**	**1**	**44**
E-1			10	4	9	5	1			**29**
E-2			4	7	3				1	**15**
ISCH.206:8B	**0**	**0**	**0**	**12**	**7**	**0**	**0**	**2**	**2**	**23**
E-1				5	3			2		**10**
E-2				7	4				2	**13**
VCH.300:42	**1**	**0**	**5**	**31**	**92**	**12**	**0**	**4**	**12**	**157**
E-1	1		5	31	92	12		4	12	**157**
TOTAL	**5**	**1**	**33**	**206**	**288**	**65**	**1**	**15**	**35**	**649**

Cuadro 9.1. Cerámica diagnóstica procedente de excavaciones.

Los resultados del análisis de esta colección nos ha permitido distinguir material cerámico de filiación Moche V, con un total de 206 fragmentos. El sitio con mayor cantidad de fragmentos de estilo Moche V es el ISCH.206: 3, de donde provienen 135 fragmentos. La cerámica Moche V no está aislada, sino que, por el contrario, en la mayoría de los casos está asociado a cerámica de otros estilos del Horizonte Medio (Cuadro 9.1).

Entre las formas más frecuentes tenemos botellas de asa estribo con 81 fragmentos, seguidas por las jarras representadas con 39 fragmentos y las ollas con cuello con 36 fragmentos. También se han registrado fragmentos de tinajas, platos, cántaros, cuencos, ollas sin cuello, partes escultóricas y un fragmento de un instrumento musical, probablemente parte de una caracola o *pututo* (Cuadro 9.2).

Para la identificación del material Moche V usamos los mismos criterios a partir de los cuales Larco (1948) definió esta fase; cabe decir, básicamente los cambios en la forma, los diseños decorativos y las proporciones relativas de las asas, cuellos y cuerpos para el caso de las botellas de asa estribo. Para identificar las otras formas se consultaron los resultados de trabajos de investigación posteriores en los que están documentadas otras formas asociadas a las botellas de asa estribo (Proulx 1968, 1973; Donnan 1973; Shimada 1976, 1978, 1994; Bawden 1977, 1994; Wilson 1988).

ÉPOCA/ESTILO	Plato	Cuenco	Taza	Olla sin cuello	Olla con cuello	Cántaro	Jarra	Botella	Tinaja	Asa	Escultórica	Instrumento Musical	Indefinido	TOTAL
Horizonte Temprano				1	1			3						5
Gallinazo														0
Recuay	6	9		1	14							2		32
Moche V	5	3		3	36	39	5	81	26	1	6	1		206
Chimú Temprano	104	1		3	54	42	54	19	2		9			288
Casma					64		1							65
Lambayeque								1						1
Chimú Medio/Tardío					5		2	8						15
Indefinido	4	2		7	16	2		3					1	35
TOTAL	119	15	0	15	190	83	62	115	28	1	15	3	1	647

Cuadro 9.2. Estilos y principales formas de vasijas del sitio ISCH.206:3.

Formas de vasijas

BOTELLAS DE ASA ESTRIBO

A partir del análisis de los 87 fragmentos de botellas, se ha podido distinguir que la mayoría corresponden a botellas con el asa estribo casi triangular, con pico tubular tronco-cónico, cuerpo semiglobular. En la mayoría de los casos la base es anular o con pedestal ligeramente insinuado y en otros casos la base es plana (Fig. 9.14 a-c).

La decoración pictórica al exterior de estas vasijas está hecha a base de diseños geométricos en línea fina de color rojo oscuro sobre engobe crema. Entre los motivos decorativos destacan triángulos escalonados contrapuestos y volutas en pequeña escala, repetidos en bandas horizontales sobre el cuerpo, combinados con bandas anchas, que también decoran el asa y pico, para el caso de las botellas con base anular (Fig. 9.14 a-b). También existen algunos fragmentos de cuerpo de botellas que muestran decoración con motivos pintados en línea fina que al parecer forman parte de escenas complejas (Fig. 9.15 c-g). Existen igualmente fragmentos que muestran decoración a base de una combinación de bandas anchas de color rojo oscuro pintadas sobre engobe color crema localizadas en la base del cuerpo, sobre el asa y sobre el pico (Figs. 9.14 c, 9.15 a-b). Se han registrado también fragmentos de bases planas con pintura exterior de color rojo.

JARRAS

Los 39 fragmentos de cuello correspondientes a esta forma de vasija se pueden dividir en tres grupos. Un primer grupo está compuesto por las “jarras de cuello efigie”, las cuales se caracterizan por llevar sobre el cuello un rostro humano moldeado a presión. La superficie

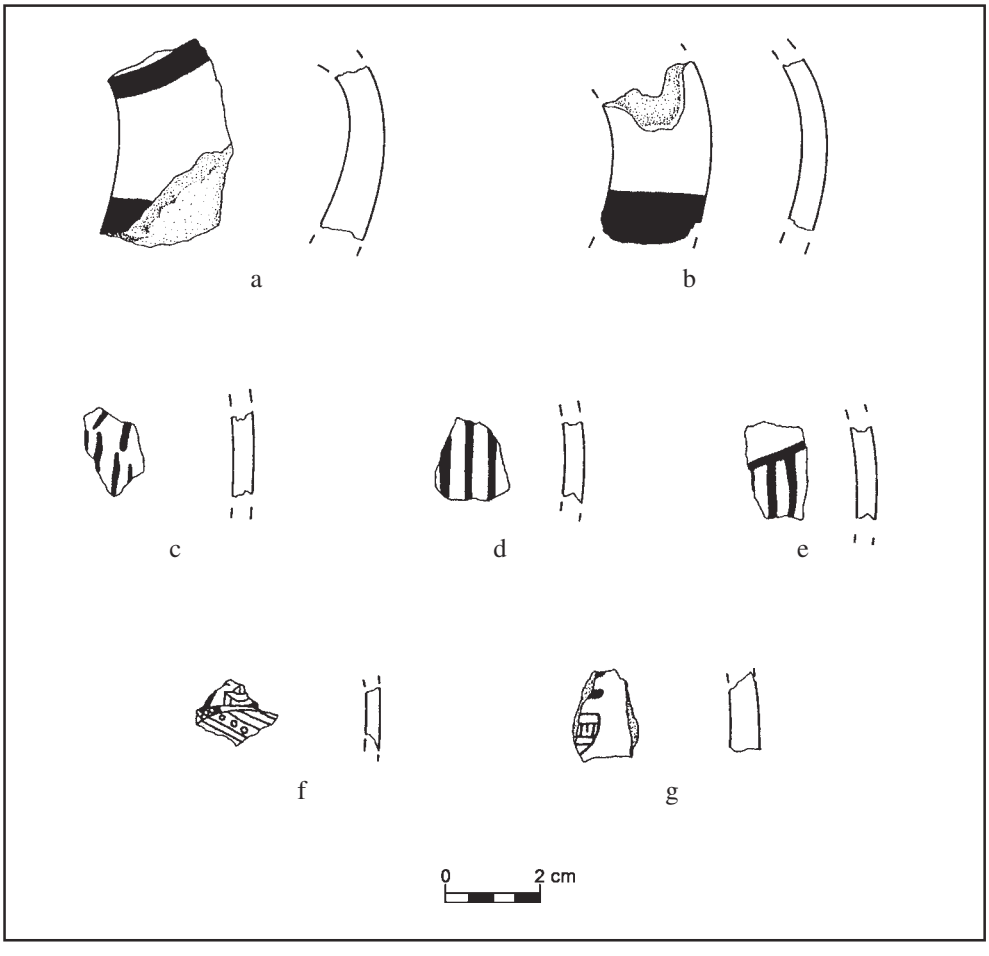


Fig. 9.15. Fragmentos de asa estribo con bandas de color rojo sobre crema: a) ISCH.206:3, E-1; b) ISCH.206:8, E-1). Fragmentos de cuerpo con decoración de línea fina: c) a e) ISCH.206:3, E-1; f) y g) VCH.300:42, E-1.

exterior es alisada, de color rojo con zonas de color gris a negro por defectos de la cocción (Fig. 9.16 a-b). Nuestra colección incluye una vasija completa representativa de esta forma; tiene un cuello efigie con representación zoomorfa, probablemente de un murciélago (Fig. 9.16 c).

Un segundo grupo está compuesto por vasijas con cuello alto, recto a ligeramente evertido y de paredes directas a ligeramente cóncavas. Por lo general la superficie exterior es alisada, de color rojo (Fig. 9.17 a-g). En nuestra colección sólo un fragmento de jarra con cuello alto y angosto presenta engobe de color rojo y la superficie pulida (Fig. 9.17 a).

El tercer grupo está constituido por vasijas con cuello más corto y evertido, de paredes directas a ligeramente cóncavas. La superficie es de color rojo y acabado alisado (Fig. 9.18 a-e).

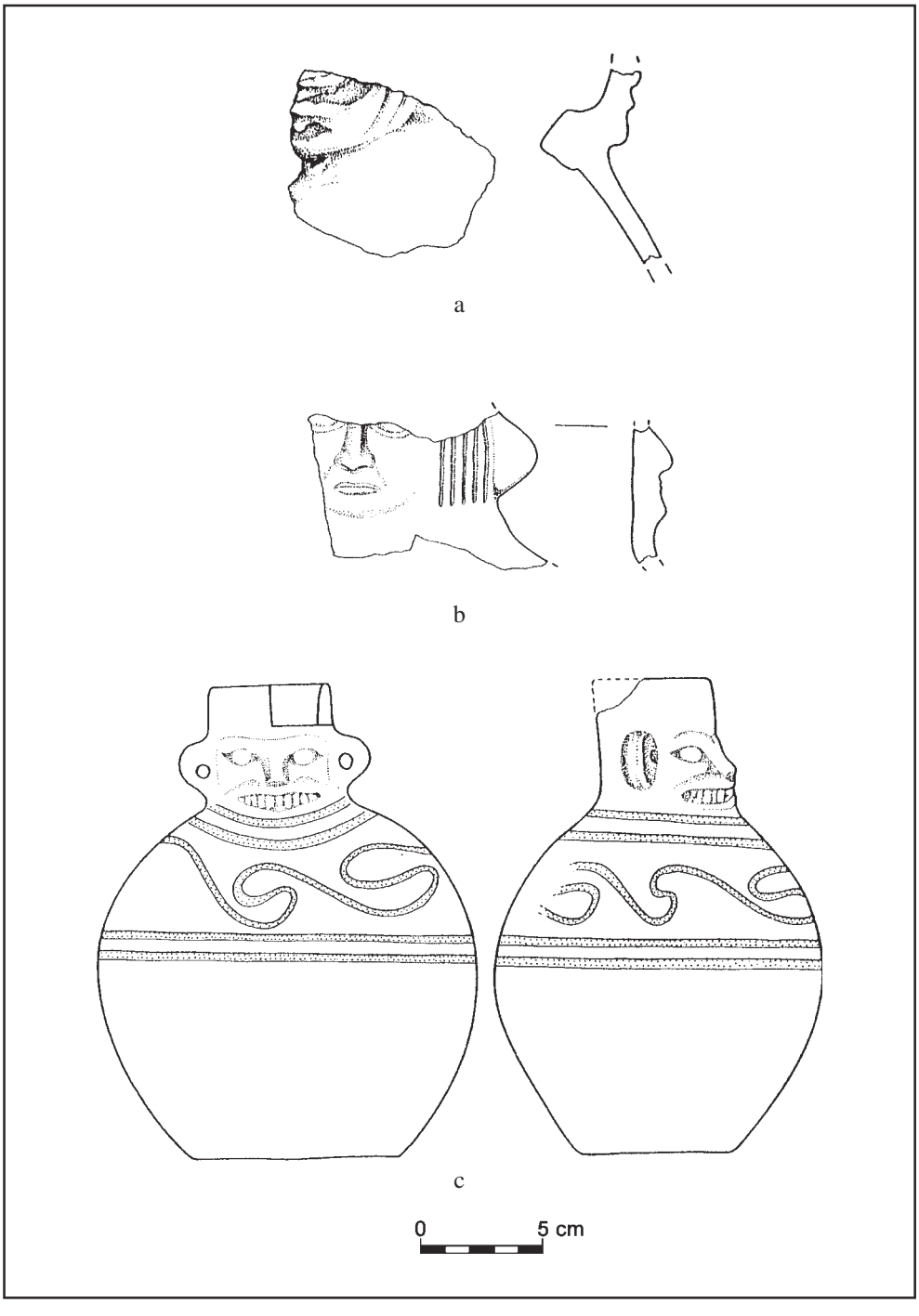


Fig. 9.16. Fragmentos de asa estribo con bandas de color rojo sobre crema: a) ISCH.206:3, E-1; b) ISCH.206:8, E-1. Fragmentos de cuerpo con decoración de línea fina: c) a e) ISCH.206:3, E-1; f) y g) VCH.300:42, E-1.

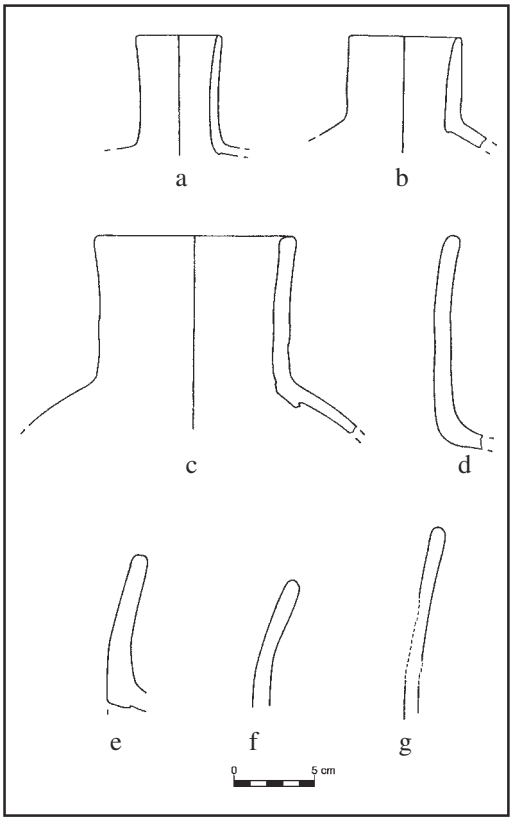


Fig. 9.17. Fragmentos de jarras con cuello alto: a) ISCH.2068B, E-1; b) ISCH.206:3, E-16; c) a g) VCH.300:42, E-1.

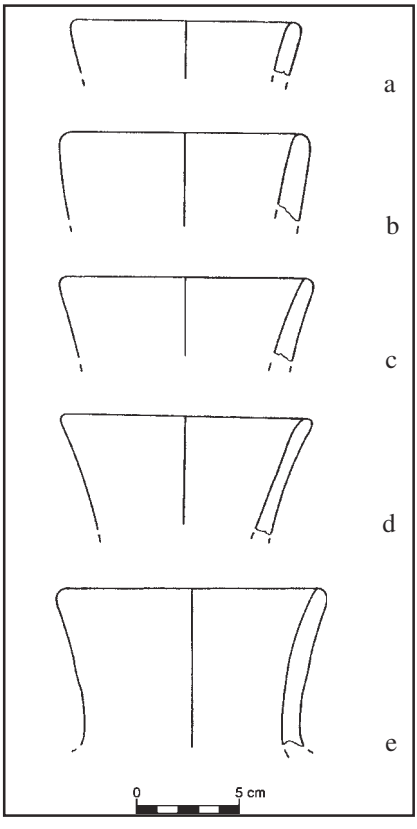


Fig. 9.18. Fragmentos de jarras con cuello evertido. a) y b) ISCH.206:3, E-1; c) ISCH.206:3, E-17; d) ISCH.206:8, E-1; y e) ISCH.206:3, E-1.

Las jarras presentan bases con pedestal (Fig. 9.19 a-c) y bases planas (Fig. 9.19 d-e); estas últimas parecen corresponder mayormente a vasijas más pequeñas. Existen igualmente fragmentos de cuerpo y de base de jarras con baño blanco exterior, jarras con bandas blancas sobre fondo de color rojo natural de acabado alisado, así como base con engobe exterior de color rojo (Fig. 9.19 d).

OLLAS CON CUELLO

Los 36 fragmentos de ollas con cuello se pueden dividir en dos grupos: vasijas con cuello ancho recto (Fig. 9.20 e) y vasijas con cuello evertido (Fig. 9.20 a-c). Menos numerosos son los fragmentos de olla con cuello muy corto y evertido (Fig. 9.20 d). En todos los casos, la superficie exterior es de color rojo y el acabado es alisado.

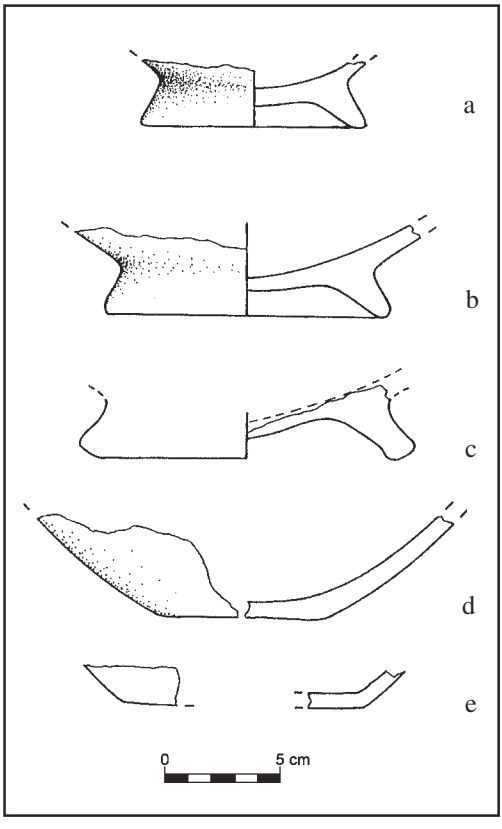


Fig. 9.19. Fragmentos de bases de jarras: a) ISCH.206:3, E-1; b y c) ISCH.206:8, E-2; d) ISCH.206:3, E-20; e) ISCH.206:3, E-17.

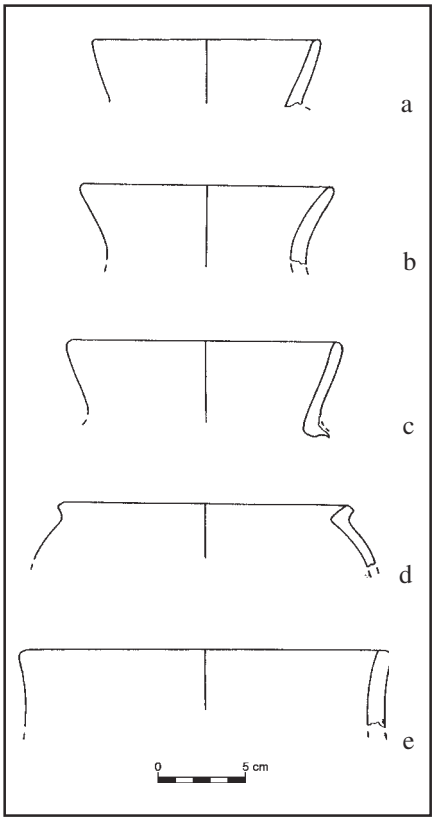


Fig. 9.20. Fragmentos de ollas con cuello: a) ISCH.206:8B, E-2; b) a d) VCH.300:42, E-1; e) ISCH.206:3, E-1.

DISTRIBUCIÓN DE LA CERÁMICA

Hay que mencionar, antes de proseguir, que los datos que se ofrecen a continuación se han obtenido en base de la suma de los materiales recuperados en los diferentes niveles de excavación (Cuadros 9.1 y 9.2). Hay que considerar que las estructuras excavadas no presentan pisos fabricados sino superficies apisonadas.

Sitio ISCH.206: 3

Este sitio tiene un total de 315 fragmentos diagnósticos distribuidos en las estructuras 1, 3, 16, 17 y 20. Del total de fragmentos los resultados arrojan una mayor cantidad de

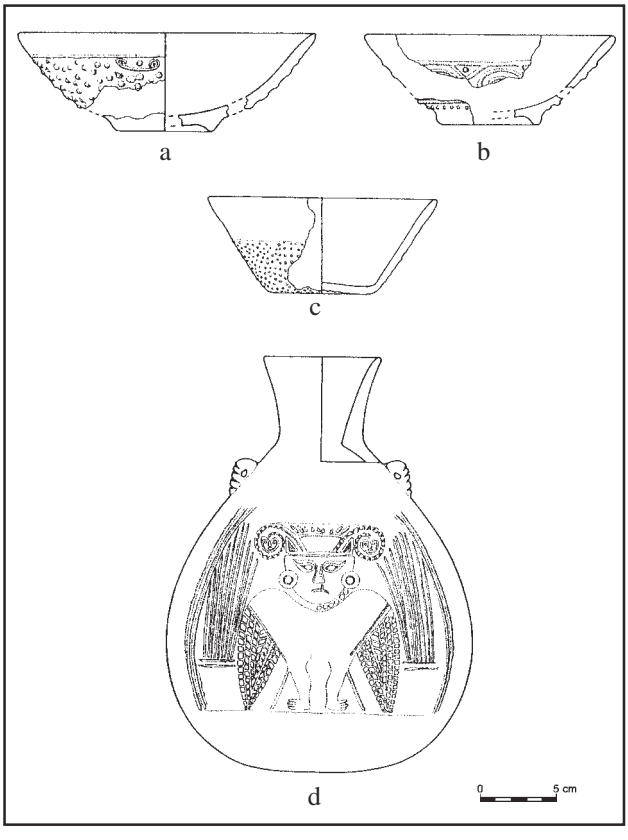


Fig. 9.21. Vasijas de estilo Chimú Temprano: a-c) Platos con decoración moldeada a presión. ISCH.206: 3, E-1; d) Jarra color gris oscuro con decoración moldeada a presión. ISCH.206: 5.

cerámica de estilo Moche V con 139 fragmentos, seguida por cerámica de estilo Chimú Temprano con 107 fragmentos, y cerámica de estilo Casma con 45 fragmentos (Fig. 9.22 c-d).

Estructura E-1. De los 115 fragmentos recuperados de la excavación de esta estructura, 58 corresponden al estilo Chimú Temprano y 45 fragmentos son de estilo Moche V. La forma más frecuente para Chimú Temprano es el plato con 90 fragmentos (Fig. 9.21 a-c). Para el estilo Moche V tenemos 16 fragmentos de botellas, 9 fragmentos de ollas con cuello y 8 fragmentos de tinajas.

Estructura E-3. De los 77 fragmentos diagnósticos recuperados en la excavación de esta estructura, 37 fragmentos corresponden al estilo Chimú Temprano y 19 al estilo Moche V. La forma más frecuente para el estilo Chimú Temprano es el plato con 17 fragmentos, seguida por la olla con cuello (Fig. 9.22 a) y el cántaro, cada cual con 7 fragmentos.

Estructura E-16. Se hallaron 44 fragmentos en la excavación de esta estructura. Del total, 41 fragmentos corresponden al estilo Moche V y 3 son de estilo Chimú Temprano. La

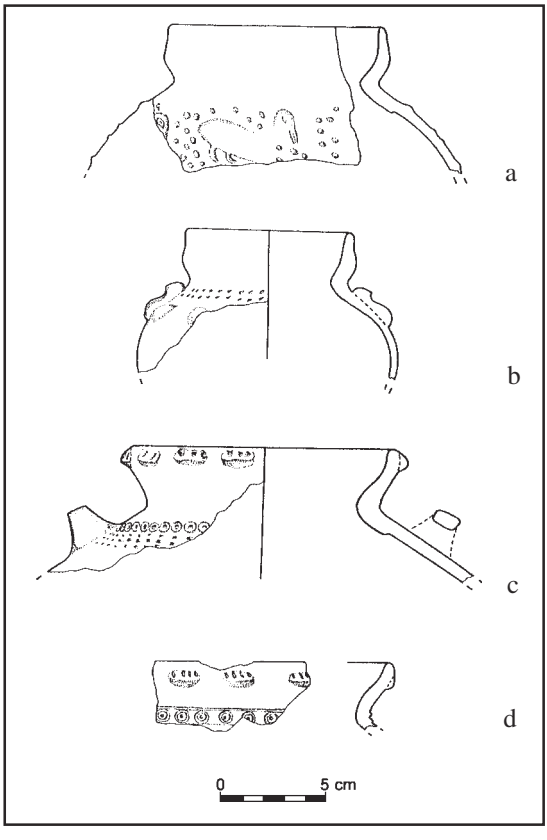


Fig. 9.22. Vasijas de estilos Chimú Temprano: a) Olla con cuello y decoración moldeada a presión, ISCH.206: 3, E-3; b) Olla con cuello y decoración moldeada a presión, ISCH.206: 8, E-1; Vasijas de estilo Casma: c) y d) Ollas con cuello y decoración con aplicaciones e incisiones, punteado y círculos con punto en relieve, sitios ISCH.206: 3, E-3 y VCH.300: 42, E-1, respectivamente.

forma más frecuente para Moche V es la botella de asa estribo con 39 fragmentos. Dos fragmentos de jarra provienen de la capa superficial. Los tres fragmentos de cerámica de estilo Chimú Temprano corresponden a ollas con cuello, único material diagnóstico de la capa 1.

Estructura E-17. De los 11 fragmentos diagnósticos procedentes de esta estructura, 7 son de estilo Moche V, siendo la forma más frecuente la botella con 3 fragmentos y la olla con cuello con 2 fragmentos.

Estructura E-20. Hay un total de 68 fragmentos diagnósticos recuperados de las excavaciones, de los cuales 37 son de estilo Casma, 23 de estilo Moche V y 8 son Chimú Temprano. La forma más común para el estilo Casma es la olla con cuello con 37 fragmentos. Para Moche V existen 14 fragmentos de tinajas, 3 fragmentos de botellas y 3 piezas escultóricas.

Sitio ISCH.206: 6

Este sitio tiene un total de 110 fragmentos diagnósticos procedentes de las estructuras 1, 2, 3 y 4. La cerámica de estilo Chimú Temprano es la más numerosa, con 70 tiestos, mientras que existen 11 tiestos Moche V.

Estructura E-1. Con sólo 10 fragmentos procedentes de la excavación, de los cuales 9 son de estilo Moche V. De estos 9 fragmentos, 8 corresponden a jarras y un fragmento a una olla con cuello.

Estructura E-2. De esta estructura provienen 18 fragmentos diagnósticos, de los cuales 10 corresponden al estilo Chimú Temprano y 8 de estilo Recuay. La forma más común de la cerámica Chimú Temprano es la botella con 10 fragmentos y para el estilo Recuay la jarra con 8 fragmentos.

Estructura E-3. De los 6 fragmentos provenientes de la excavación de esta unidad, 4 corresponden al estilo Moche V y los dos restantes al estilo Casma y Chimú Temprano respectivamente. La forma más frecuente para el estilo Moche V es la olla con cuello (4 fragmentos).

Estructura E-4. De los 76 fragmentos recuperados de la excavación, 59 corresponden al estilo Chimú Temprano y 4 al estilo Moche V. Las formas más comunes de la cerámica Chimú Temprano son la jarra con 31 fragmentos, el cántaro con 8 fragmentos, así como el plato y la olla con cuello con 6 fragmentos cada una. En el caso de Moche V, hay dos fragmentos de olla con cuello, un fragmento de jarra y un fragmento de vasija escultórica.

Sitio ISCH.206: 8

Existe un total de 44 fragmentos diagnósticos procedentes de las excavaciones de las estructuras E-1 y E-2. De este total, 12 fragmentos corresponden al estilo Chimú Temprano, 11 al estilo Moche V y 14 fragmentos de estilo Recuay así como de otro componente serrano muy similar a cerámica de estilo Cajamarca (Terada y Matsumoto 1985).

Estructura E-1. De los 29 fragmentos recuperados de excavación, 10 son de estilo Recuay, 9 son de estilo Chimú Temprano, 5 son de estilo Casma (Fig. 9.22 b) y 4 fragmentos son Moche V. Las formas más comunes para Chimú Temprano son el cántaro con 4 fragmentos y el plato con 3 fragmentos. Los fragmentos Recuay corresponden a un cuenco y los 5 fragmentos Casma a ollas con cuello.

Estructura E-2. De los 15 fragmentos recuperados de excavación, 7 corresponden al estilo Moche V, 3 son Chimú Temprano y 4 son Recuay. Las formas más comunes para el estilo Moche V son la jarra con 3 fragmentos y la olla con cuello con 2 fragmentos. El Chimú Temprano está representado por 3 fragmentos de plato y Recuay con 2 fragmentos de cuenco y 2 de plato.

Sitio ISCH.206: 8B

Tiene un total de 23 fragmentos diagnósticos procedentes de las excavaciones en las estructuras E-1 y E-2. El mayor porcentaje de fragmentos corresponde al estilo Moche V con 12 tiestos, seguido por Chimú Temprano con 7 tiestos.

Estructura E-1. En esta excavación se recuperaron 10 fragmentos, de los cuales 5 fragmentos son de estilo Moche V y 3 fragmentos de estilo Chimú Temprano. La forma más común para Moche V es el cántaro con 4 fragmentos y para el Chimú Temprano la olla con cuello, botella y la jarra, cada cual representada por un fragmento.

Estructura E-2. De los 13 fragmentos recuperados de excavación, 7 fragmentos corresponden al estilo Moche V y 4 al estilo Chimú Temprano. Son formas más comunes la jarra con 4 fragmentos para Moche V y la olla con cuello con 4 fragmentos para el Chimú Temprano.

Sitio VCH.300: 42

Con 157 fragmentos diagnósticos procedentes de la excavación de una sola estructura trabajada para este sitio (la estructura E-1). De estos fragmentos 92 corresponden al estilo Chimú Temprano, 31 fragmentos son de estilo Moche V y 12 tiestos son de estilo Casma. La forma más común para Chimú Temprano es el cántaro con 35 fragmentos, seguida por la olla con cuello con 27 fragmentos y el plato con 17 fragmentos. Para Moche V las formas más comunes son la botella de asa estribo con 10 fragmentos y la olla con cuello con 8 fragmentos.

DISCUSIÓN

Cronología

Los trabajos realizados en los caminos C-1 y C-3 y en los asentamientos adyacentes en el desierto entre los valles de Santa y Chao aportan nuevos datos sobre la presencia Moche V en los territorios al sur del valle de Moche, considerado como límite o frontera meridional del área de influencia mochica durante el Horizonte Medio.

Las evidencias disponibles confirman su filiación Moche V. Cerámica de esta fase se encontró en 13 estructuras simples y complejas de las 22 excavadas, pertenecientes a 5 sitios, uno asociado al camino C-1 y cuatro asociados al camino C-3. Estos datos indicarían por lo tanto que los caminos C-1 y C-3, a los cuales se encuentran asociadas las estructuras excavadas, habrían sido utilizados durante esta época.

Sin embargo, los reconocimientos en el área desértica entre los valles de Chao y Santa han puesto en evidencia la existencia de caminos y otras instalaciones que podrían remontarse a épocas anteriores (Cárdenas 1976, Uceda 1988, Wilson 1988, Uceda et al. 1990). Es posible, entonces, que los caminos C-1 y C-3 hayan sido reutilizados o reacondicionados durante la época de ocupación Moche V y que las rutas sean más antiguas, tal como se desprende del hallazgo de cerámica de épocas más tempranas al interior de algunas construcciones asociadas a los caminos. Esto implica que no todas las edificaciones adyacentes a estos caminos son coetáneas (Pimentel 1994: 35).

Un hecho que llama nuestra atención es el hallazgo frecuente de cerámica comparable al denominado Chimú Temprano (Donnan y Mackey 1978) o Chimú 1 (Mackey 1986), así como cerámica de estilo Casma en asociación con cerámica Moche V. Cerámica de estos tres estilos del Horizonte Medio se encuentra tanto en la superficie como en las unidades excavadas. Por otro lado, la estratigrafía de las unidades excavadas refleja una sola ocupación. Esta asociación fortuita podría explicarse por el hecho que los caminos fueron utilizados en épocas posteriores a la ocupación Moche V (Wilson 1988, Pimentel 1994).

Los caminos estudiados conducen hacia el sur en dirección a la quebrada Cenicero en el valle de Santa, donde recientemente se ha documentado evidencias Moche IV y Moche V, así como también restos de otros estilos del Horizonte Medio (Jesús Briceño, comunicación personal 1999). Hacia el norte los caminos conducen a la parte media y baja del valle de Chao, donde se encuentran cerro Huasaquito y cerro Buena Vista, dos importantes sitios cuya ocupación se remontaría al Horizonte Medio (Wilson 1988: 248).

Tambos, planificación y control estatal

Hemos documentado por lo menos tres categorías de construcciones asociadas a los caminos; las dos primeras comprenden recintos de planta sencilla, de uno o dos ambientes. El tercer grupo está constituido por edificaciones complejas, de planta ortogonal, compuestas por varias habitaciones, patios y cuartos alineados, presumiblemente para almacenamiento.

La excavación en las estructuras complejas de cada uno de estos sitios revela la presencia de formas de vasijas comunes a las de otras construcciones, pero es mayormente en las construcciones complejas que se hallaron vasijas grandes que podrían haber servido para almacenar o conservar agua y/o alimentos, indispensables para la atención a los viajantes en los tambos o posadas.

Las características de las construcciones complejas de planta ortogonal a la vera de los caminos, su asociación con grandes espacios cercados tipo corral, así como la distancia que existe entre estos sitios y los valles adyacentes, nos llevó a considerarlos como tambos, cuya existencia generó a su alrededor el crecimiento de pequeños centros poblados. Es posible que la construcción de estas instalaciones fue planificada. Se entiende por tambo aquella instalación que sirvió de posada o estación de descanso para los viajantes que circularon por estos caminos.

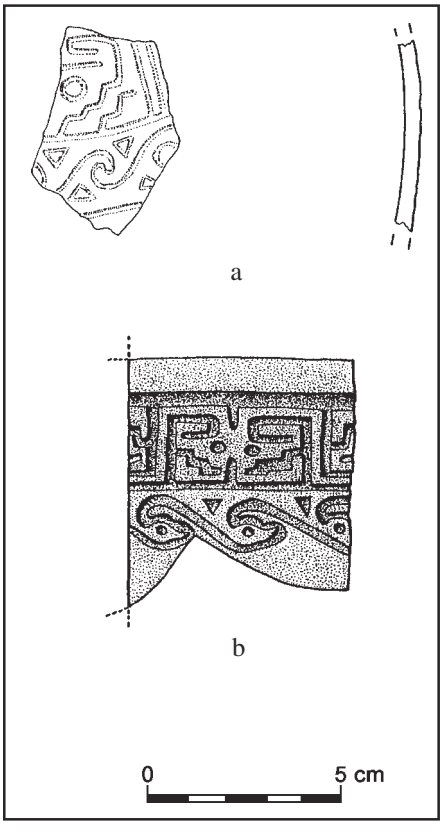


Fig. 9.23. Fragmentos de cuenco: a) VCH.300:42, E-1; b) Fragmento de cuenco proveniente de Galindo (*Cf.* Bawden 1994: 217).

Tráfico de bienes

La presencia de objetos virtualmente idénticos en zonas alejadas sugiere que algunos productos eran movilizados a grandes distancias. La cerámica hallada en Pampa Colorada comparte rasgos propios del estilo Moche V en el territorio mochica del sur. La existencia de lotes de "vajilla fina" con formas y decoraciones tradicionales y atípicas similares a la cerámica que se encuentra en Galindo, confirma el desplazamiento de bienes a distancia (Fig. 9.23. a-b).

La cerámica fina en asociación a los caminos y estructuras asociadas en Pampa Colorada es similar a la que se encuentra en mayor proporción en la arquitectura más elaborada de Galindo, como son las cercaduras, conjuntos con plataformas y residencias complejas, por lo que se trataría de cerámica vinculada a actividades de la elite.

A excepción de los tambos, no existen construcciones elaboradas ni de carácter ceremonial Moche V en Pampa Colorada. Consecuentemente, es posible que la cerámica fina hallada en esta área haya sólo estado de tránsito y que ésta habría sido destinada a individuos de alto

estatus residentes en los valles al sur de Moche. Sin embargo, no estamos en la capacidad de afirmar si la elite o las elites que requirieron de la cerámica vinculada al poder y la ideología Moche eran o no mochicas.

Otros tipos de bienes, como tejidos o metales también pudieron haber circulado por los caminos al sur del valle de Moche, pero a diferencia de la cerámica, no fueron abandonados como se hizo con la cerámica rota *in situ*.

Los bienes se estarían dirigiendo hacia el valle del Santa o posiblemente más al sur, para ser entregados o distribuidos a las elites locales. En el valle de Santa y en los valles más al sur la presencia de artefactos Moche V es muy débil. Pero nos preguntamos también si la muestra es deficiente. No se han realizado excavaciones intensivas ni extensivas en sitios Moche al sur del valle de Moche y la mayoría de los datos disponibles provienen mayormente de recolecciones superficiales o de contextos disturbados.

La cerámica

Basándonos en los datos del cuadro de cerámica por unidades de excavación (Cuadro 9.1), podemos notar claramente que las diferentes estructuras de los sitios en el área de estudio evidencian una ocupación importante durante el Horizonte Medio, predominando el denominado estilo Chimú Temprano (288 fragmentos), seguido por cerámica de estilo Moche V (206 fragmentos).

Por otro lado, hay cerámica en porcentajes no representativos que corresponde a otros estilos o épocas. Así, tenemos el caso de cerámica de estilo Recuay con 33 fragmentos, de estilo Casma con 65 fragmentos y Chimú Medio a Tardío con 15 fragmentos. El material del Horizonte Temprano está compuesto únicamente por 5 fragmentos y existe un solo fragmento Gallinazo del tipo Castillo Modelado Inciso del periodo Intermedio Temprano (Strong y Evans 1952, Willey 1953), y un fragmento posiblemente de estilo Lambayeque.

Debe mencionarse, igualmente, que se ha registrado 35 fragmentos considerados como indefinidos por estar muy erosionados, ser muy pequeños o por tratarse a veces de formas domésticas, categoría en la cual por el parecido de formas para diferentes épocas es difícil definir su filiación.

CONSIDERACIONES FINALES

Existen evidencias que indican el uso de los caminos y estructuras asociadas de Pampa Colorada desde por lo menos el periodo Intermedio Temprano, tal como se desprende del hallazgo de cerámica de este periodo y aún de épocas más tempranas al interior de algunas construcciones asociadas. A pesar que no todas las edificaciones adyacentes a los caminos son

coetáneas, no cabe la menor duda que las ocupaciones más importantes se dieron durante el Horizonte Medio.

El sistema de caminos y tambos habría formado parte de una red con administración centralizada que regulaba la construcción de los tambos, así como el control del tráfico de bienes de un valle a otro. La red de caminos y tambos debió formar parte de una estrategia de control territorial, cuya planificación estuvo a cargo de las elites gobernantes en los valles adyacentes contemporáneas con Moche V.

Los datos de Pampa Colorada definitivamente no pueden modificar nuestra percepción actual según la cual no habría existido un control de los valles al sur del valle de Moche durante la fase Moche V. Sin embargo, poco sabemos acerca de los cambios ocurridos en el seno de las sociedades y de las entidades políticas emergentes inmediatamente después del supuesto fin del dominio mochica en el sur y menos qué tipo de relaciones se mantuvieron con las entidades políticas Moche V aún vigentes en el valle de Moche y más al norte. Sólo mediante investigaciones intensivas entre los valles de Santa y Huarmey se podrán resolver algunos de estos problemas.

Los artefactos y la densidad de restos orgánicos que se encuentran al interior de las estructuras complejas que definimos como tambos, reflejan una ocupación relativamente prolongada y no un uso ocasional. Durante el Horizonte Medio existían en el área de Pampa Colorada grupos humanos asentados en medio del desierto, en puntos ubicados a una jornada de travesía desde los valles adyacentes, con posadas donde los viajeros, tratantes y arrieros de animales de carga podían tomar descanso o pernoctar.

El establecimiento prolongado de estos grupos humanos en el área podría tener relación con obligaciones de tipo estatal, puesto que se trataría no sólo de mantener un grupo de personas dedicadas de atender a viajeros, oficiales o particulares, sino también de controlar el traslado de bienes y personas de un valle a otro.

BIBLIOGRAFÍA

BAWDEN, Garth

1977 ***Galindo and the Nature of the Middle Horizon in Northern Coastal Peru***. Ph.D. Dissertation. Department of Anthropology, Harvard University. Cambridge, Massachusetts.

1982 "Galindo. A study in cultural transition during the Middle Horizon". En: ***Chan Chan: Andean Desert City***, M. E. Moseley y K. C. Day, editores, págs. 285-320. Albuquerque, University of New Mexico Press.

1994 "Nuevas formas de cerámica Moche V procedentes de Galindo, valle de Moche, Perú". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 207-221. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

BECK, Colleen Marguerite
1979 ***Ancient Roads on the North Coast of Peru.*** Ph.D. Dissertation. Department of Anthropology, University of California. Berkeley.
BONAVIA, Duccio
1982 ***Los Gavilanes. Mar, desierto y oasis en la historia del hombre***. Lima, COFIDE - Instituto Arqueológico Alemán.
1992 ***Perú hombre e historia. De los orígenes al siglo XV***. Tomo I: 398-399. Lima, Ediciones Edubanco.
CÁRDENAS, Mercedes
1976 ***Informe preliminar del trabajo de campo en el valle de Chao.*** Lima, Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994 "Los mochicas del norte y los mochicas del sur, una perspectiva desde el valle de Jequetepeque". En: ***Vicús***, Krzysztof Makowski y otros, págs. 143-181. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
CONKLIN, William J.
1978 "Estructura de los tejidos Moche". En: ***Tecnología Andina***, Rogger Ravines, compilador, págs. 299-332. Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas.
DONNAN, Christopher B.
1973 ***Moche Occupation in the Santa Valley, Perú***. University of California Press Publications in Anthropology, Vol. 8. Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
DONNAN, Christopher B. y Carol J. MACKEY
1978 ***Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Perú***. Austin, University of Texas Press.
HYSLOP, John
1984 ***The Inca Road System***. Orlando y New York, Academic Press.
1992 ***Qhapaqñan. El sistema vial incaico***. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos y Petróleos del Perú.
INADE (Instituto Nacional de Desarrollo)
1991 ***Estudio agrológico semidetallado del sector 1 (Margen izquierda del valle de Chao)***. Convenio PE-CHAVIMOCHIC – INADE. Lima, Instituto Nacional de Desarrollo.
KOSOK, Paul
1965 ***Life, Land and Water in Ancient Peru***. New York, Long Island University Press.
LARCO HOYLE, Rafael
1948 ***Cronología arqueológica de la costa norte del Perú.*** Primera edición. Biblioteca del Museo de Arqueología "Rafael Larco Herrera", Hacienda Chiclín, Trujillo. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
MACKEY, Carol J.
1986 "La cerámica Chimú a fines del Horizonte Medio". ***Revista del Museo Nacional*** 47: 73-91. Lima, Perú 1983-1985.
ONERN (Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales)
1973 ***Inventario, evaluación y uso racional de los recursos naturales de la costa. Cuencas de los ríos Virú y Chao***. 2 Vols. Lima, Oficina Nacional de Evaluación de Recursos Naturales.
PIMENTEL, Víctor
1991 ***Informe de avance de obra*** (febrero-julio 1991). Proyecto de Rescate Arqueológico CHAVIMOCHIC. Trujillo, Instituto Nacional de Cultura/La Libertad.
1994 ***Caminos y asentamientos prehispánicos en Pampa Colorada, valle de Chao***. Informe de Prácticas Pre-Profesionales. Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Académico Profesional de Arqueología.
PIMENTEL, Víctor, María Isabel PAREDES, Víctor VÁSQUEZ y Teresa ROSALES
1991 ***Pampa Colorada-valle de Chao. Informe final*** (diciembre 1991). Proyecto de Rescate Arqueológico CHAVIMOCHIC. Trujillo, Instituto Nacional de Cultura/La Libertad.

PROULX, Donald A.
1968 ***An Archaeological Survey of the Nepeña Valley***. Department of Anthropology, Research Report 2. Amherst, University of Massachusetts.
1973 ***Archaeological Investigations in the Nepeña Valley, Peru***, Department of Anthropology, Research Report 13. Amherst, University of Massachusetts.

SHIMADA, Izumi
1976 ***Socioeconomic Organization at Moche V Pampa Grande, Peru: Prelude to a Mayor Transformation to Come***. Ph.D. Dissertation. Department of Anthropology, University of Arizona. Ann Arbor, Microfilms International.
1978 "Economy of a prehistoric urban context: Commodity and labor flow in Moche V Pampa Grande, Peru". ***American Antiquity*** 43 (4): 569-592. Washington, D.C., Society for American Archaeology.
1994 ***Pampa Grande and the Mochica Culture***. Austin, University of Texas Press.

STRONG, William D. y Clifford EVANS Jr.
1952 ***Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Perú***. Columbia University Studies in Archaeology and Ethnology, Vol. 4. New York, Columbia University Press.

TERADA, Kasuo y Ryozo MATSUMOTO
1985 "Sobre la cronología de la tradición Cajamarca". En: ***Historia de Cajamarca I. Arqueología.*** Silva, Espinoza y Ravines, editores, págs. 67-89. Cajamarca, Instituto Nacional de Cultura.

UCEDA, Santiago
1988 ***Catastro de los sitios arqueológicos del área de influencia del canal de irrigación Chavomochic: valles de Santa y Chao***. Serie Patrimonio Arqueológico Zona Norte/1. Trujillo, Instituto Departamental de Cultura-La Libertad.

UCEDA, Santiago, José CARCELÉN y Víctor PIMENTEL
1990 ***Catastro de los sitios arqueológicos del área de influencia del canal de irrigación Chavomochic: valles de Santa (Palo Redondo) y Virú.*** Serie Patrimonio Arqueológico Zona Norte/2. Trujillo, Instituto Departamental de Cultura-La Libertad y Proyecto Especial de Irrigación Chavimochic.

VÁSQUEZ SÁNCHEZ, Víctor F. y Teresa E. ROSALES THAM
1991a ***Análisis cualitativo del material orgánico de Pampa Colorada***. Proyecto de Rescate Arqueológico CHAVIMOCHIC, octubre de 1991. Trujillo, Instituto Nacional de Cultura/ La Libertad.
1991b ***Análisis del material orgánico de Pampa Colorada-valle de Chao. Informe final*** (diciembre 1991). Proyecto de Rescate Arqueológico CHAVIMOCHIC. Trujillo, Instituto Nacional de Cultura/La Libertad.

VON HAGEN, Víctor
1976 ***Highway of the Sun***. New York, Duell, Sloan and Pearce, editores.

WILLEY, Gordon R.
1953 ***Prehistoric Settlement Patterns in the Virú Valley, Perú.*** Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 155. Washington, D.C.

WILSON, David J.
1988 ***Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru. A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society.*** Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.

Segunda Parte

Iconografía e Ideología

10 /

TEMPLO DE LA ESCALERA Y OLA Y LA HORA DEL SACRIFICIO HUMANO

Edward K. de Bock

En la cerámica ceremonial de la costa norte del Perú, las representaciones de arquitectura conforman una categoría atractiva. Esta categoría empieza durante el Horizonte Temprano (1500 a.C.) y continua hasta Chimú-Inca (1500 d.C.). Las representaciones de arquitectura no se limitan a la costa norte del Perú. Culturas como Nasca, Recuay, Huari e Inca en el Perú, y Chorrera, Bahía y Jama-Coaque en el Ecuador, también produjeron cerámica arquitectónica.

Las estructuras representadas parecen ser edificios santificados. Este artículo discute un corpus limitado de tres culturas de la costa norte del Perú: Vicús (500 a.C. – 200 d.C.), Moche (100 a.C. – 700 d.C.) y Chimú (700 – 1500 d.C.). Nuestro propósito es mostrar que dentro de estas tres culturas existió un diseño arquitectónico durante dos mil años, que posiblemente expresó un concepto religioso común. De esta manera, el artículo contribuirá también a la identificación de los elementos de lo que se llama la *Tradición Cultural Andina* (Willey 1971, De Bock y Zuidema 1991).

Los importantes descubrimientos arqueológicos de los últimos años han formado la opinión de que una interpretación consciente de la iconografía en la cerámica, tiene que ser preferiblemente soportada por datos arqueológicos. En este artículo la interpretación se funda en un argumento interno de la iconografía, respaldada por datos etnohistóricos y por la arqueología que recién ha ofrecido datos que confirman en parte las observaciones presentadas.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 307-324. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

La iconografía de la cerámica también forma parcialmente una fuente independiente, que nos informa sobre conceptos religiosos de la cultura Moche, los cuales no se encuentran fácilmente en la arqueología. El hecho de que personajes estén participando en rituales en la arquitectura de la cerámica estudiada, ilustra esta observación.

Mi objetivo es deducir información de estos "documentos de cerámica" por medio de un análisis basado en una metodología de la Historia del Arte. El resultado se puede comparar con los hallazgos en el campo. En la Historia del Arte se usa preferentemente documentos escritos para verificar una interpretación de la iconografía. En el caso de las culturas andinas los documentos escritos son de la época colonial, que tratan en gran parte de la cultura Inca. Por lo tanto, en un estudio de la iconografía Moche se pueden usar estos documentos coloniales para comprobar que el análisis encaja dentro de los valores y conceptos de la tradición cultural andina. La cultura Moche formó una parte integral de la cultura andina. Ochocientos años de florescencia han tenido indudablemente un impacto en la historia de los otros pueblos andinos. Ahora que nuestro conocimiento sobre la cultura Moche está desarrollándose mucho, se vuelve más útil para hacer comparaciones con las otras grandes culturas andinas, usando también las valiosas fuentes coloniales.

EL TEMPLO DE ESCALERA Y OLA

En la iconografía de Moche y Chimú existen varios tipos de edificios (Donnan 1978, Lumbreras 1975). Un estudio futuro de un corpus más extenso de cerámica mostrando arquitectura, puede refinar las categorías de los edificios representados. Nuestro análisis se basará en un solo tipo, compuesto por 10 vasijas procedentes de un corpus de 35 piezas pertenecientes a Tembladera, Salinar, Virú, Vicús, Moche y Chimú. Espero demostrar que este tipo de templo tomó su diseño del motivo de la escalera y ola (Fig. 10.1a). A continuación espero demostrar que la importancia del diseño consiste en su simbolismo relativo al ciclo anual de la naturaleza. Esta interpretación parece ser confirmada por dos ceremonias que se cumplen dentro del templo.

Las variaciones del motivo de la escalera y ola ocurren frecuentemente en la cerámica pintada de la cultura Moche. La variación más común es un triángulo escalonado en tres niveles, con una voluta u ola encima que surge de atrás (Fig. 10.1a). La otra variación consiste en un triángulo escalonado con un meandro (Fig. 10.1b).

También los templos estudiados muestran una variación en su diseño. Consideraré cuatro ejemplos bien distintos. La variedad ayuda a presentar un argumento complicado. Al mismo tiempo, la variedad ilustra la larga tradición de estos templos.

Un primer ejemplo proviene de la cultura Chimú-Inca (Fig. 10.2), e ilustra la transformación del motivo geométrico de la escalera y ola en una estructura arquitectónica simple. La plataforma consiste en un rectángulo escalonado en tres niveles. En cada nivel hay un par de postes (u horcones) que soportan un techo de dos tablas sobresalientes, imitando, así

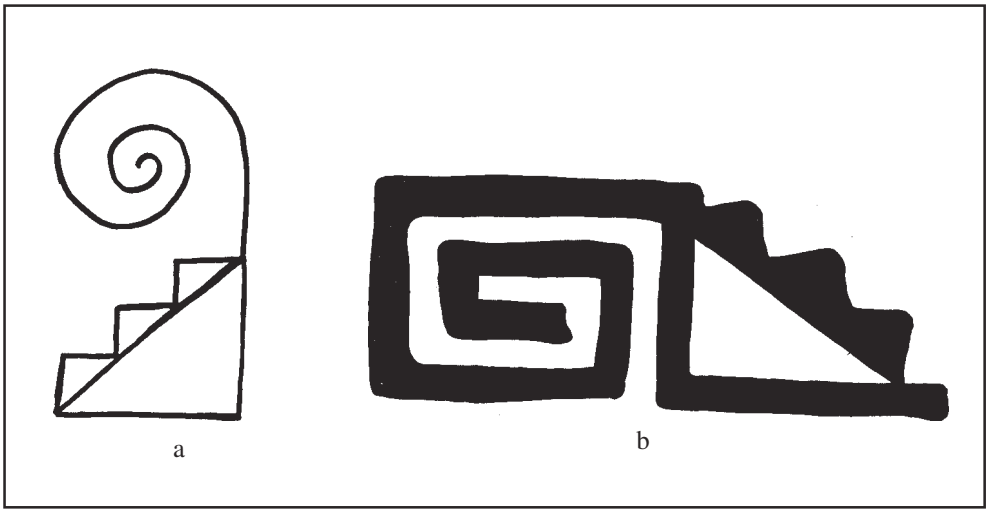


Fig. 10.1. Motivos geométricos: la escalera y ola (a) y la escalera y meandro (b).

parece, la curva de la ola del motivo geométrico. Vamos a ver que en Moche a veces aparece un techo de este tipo pintado con olas que se pueden considerar como una confirmación de la identificación sugerida.

El segundo ejemplo muestra una botella de asa-estribo de la época Moche I (Fig. 10.3), representando un complejo arquitectónico bastante complicado que se puede llamar un templo. (Existe un templo similar Moche IV en Benson 1972: fig. 5-5). La cámara de la botella es cilíndrica y podría representar una plataforma que soporta los dos edificios del templo. El primer edificio es una estructura abierta, construida contra una elevación trapezoidal. Encima de esta elevación se encuentra el segundo edificio que tiene un aspecto cerrado. El edificio en el plano inferior tiene una entrada frontal a la derecha, con una pared escalonada a la izquierda. La pared lateral derecha tiene dos ventanas. La pared lateral izquierda tiene un motivo escalonado dentro de un recuadro. Dos banquetas corren a lo largo de las bases de ambas paredes laterales. El techo está soportado por una viga que se apoya en un poste cerca de la entrada. El techo no llega a la pared frontal. Encima del techo hay un motivo de la escalera en alto relieve.

El edificio de arriba está colocado perpendicularmente al edificio de abajo (véase los techos y las vigas). Las cuatro paredes son rectas y planas. Las paredes laterales están dibujadas con cuatro meandros verticales. El techo faldón está soportado por una viga que enarbola ambos lados. En contraste con el primer edificio, los aleros están pendientes sobre las cuatro paredes. Finalmente, la parte posterior del techo sobresale a la parte delantera.

Cada edificio posee un carácter bien distinto, expresado muy precisamente por el artista Moche. El edificio de abajo está completamente conceptualizado, siendo escalonado desde cualquier ángulo que uno lo mire. La transición entre el techo y la pared frontal tiene un perfil

Fig. 10.2. Templo de la Escalera y Ola. Chimú-Inca (1500 d.C.). Museum voor Volkenkunde, Rotterdam.

escalonado porque el techo no llega a la pared. Las paredes laterales tienen por banquetas una transición escalonada al suelo. Los tres motivos escalonados o de la escalera en alto y bajo relieve confirman la intención de esta modelación del edificio de abajo. En contraste están los meandros del edificio de arriba, sus aleros pendientes y el techo saliente. Por estos elementos el edificio de arriba tiene un carácter encorvado. En combinación, los dos edificios parecen referirse al motivo geométrico de la escalera y ola. Por eso se le puede llamar como el "Templo de la Escalera y Ola".

Se puede concluir que dentro de la cerámica de la costa norte existe dos tipos. Un tipo complicado que consiste de dos edificios distintos y un tipo simplificado que consiste de una plataforma con techo.

LA CEREMONIA DEL SACRIFICIO

La figura 10.4 es un dibujo esquemático de un Templo de la Escalera y Ola procedente de una cerámica modelada Moche IV, ilustrada en la figura 10.5. El dibujo muestra cómo el esquema del motivo de la escalera y ola ha sido transformado en un edificio. También el dibujo muestra la similitud con el templo Chimú-Inca de la figura 10.2. El templo consiste de una plataforma en tres niveles con un techo soportado por pares de postes. La pintura de doble

Fig. 10.3. Templo de la Escalera y Ola. Moche I (100 a.C. – 100 d.C.). Museum voor Volkenkunde, Rotterdam.

olas en el techo (Fig. 10.5), confirma la identificación del templo con el motivo geométrico. Una rampa central da acceso al templo, que aparentemente está encima de una estructura alta de varios niveles, indicada por las bandas pintadas.

Ocho personajes están dentro del templo. Ellos participan en un ritual que es conocido como la "Ceremonia del sacrificio" o *Presentation theme* (Donnan 1978; Donnan y Castillo 1994). En la ceremonia la sangre de un prisionero de guerra viene presentada en una copa a un guerrero principal para que se la tomase. En este caso la copa se presenta a un guerrero-búho antropomórfico. El guerrero-búho está sentado en una silla elevada contra la pared de atrás. Él está flanqueado por dos gallinazos-mujeres antropomorfizadas, que están en un nivel más bajo. Enfrente del guerrero-búho se encuentra un guerrero-pato muscovy antropomórfico, que le presenta una copa con una tapa de calabaza. A su lado izquierdo está un guerrero-puma antropomórfico y a su lado derecho el prisionero desnudo. Precisamente afuera del primer par de postes se encuentran un guerrero y otro guerrero-pato muscovy antropomórfico. Las últimas cuatro figuras miran en la dirección izquierda, en relación con el eje central del templo.

La distribución de las ocho figuras parece ser muy precisa en las tres secciones del templo, divididas por los postes. El guerrero-búho está junto con las mujeres-gallinazos en el nivel más alto, debajo del techo ascendiente. Debajo del techo descendiente está el guerrero-puma, el guerrero-pato y el prisionero. Los últimos dos guerreros están casi afuera del templo. Un eje central es creado por el guerrero búho, el pato muscovy con la copa, un espacio abierto y la rampa.

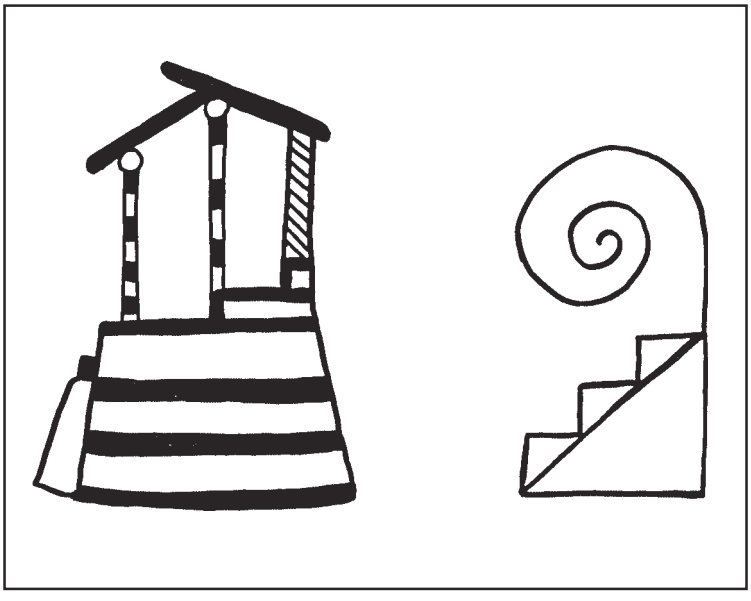


Fig. 10.4. Esquema del Templo de la Escalera y Ola de la Fig. 10.5.

Antes de analizar esta escena tenemos que tratar de identificar la significación del motivo de la escalera y ola.

LAS MONTAÑAS

El significado del motivo de la escalera y ola está sugerido en los casos donde existe una versión modelada, en donde se combina con un sacrificio humano (Fig. 10.6). Esta escena de sacrificio es idéntica a diversas escenas de sacrificios que tienen lugar en las cumbres de las montañas (De Bock 1988: fig. 95)[1]. Encima de la ola una víctima sacrificada está tumbada con el pelo colgando hacia abajo. En la escena de la montaña la víctima está tendida encima de un pico central. Una otra correspondencia consiste en la presencia del "dios de la montaña" y una iguana antropomórfica a ambos lados. En un ejemplo famoso con cinco picos en fila (Donnan 1978: fig. 225), hay una corriente de sangre fluyendo desde el pelo de la víctima hacia abajo por la ladera de la montaña, al parecer imitando un río. En todos los casos, de la montaña y del motivo modelado en escalera y ola, otra víctima desnuda está echada abajo en el plano. Esta analogía nos permite identificar el motivo de la escalera y ola como una

[1] Se trata del tipo de un pico grande curvado con cuatro picos pequeños en su ladera. Quizás existe una relación entre la configuración de los dos pares de picos pequeños con los pares de postes del templo y entre la distribución de los personajes en varios niveles en el templo y en la montaña.
En otros ejemplos el pico central curva sobre un edificio con dos motivos de la escalera en su techo (Museum für Völkerkunde Berlín, VA 7676; Field Museum Chicago, 4719).

Fig. 10.5. Templo de la Escalera y Ola. Moche IV (450 d.C.). Colección privada.

Fig. 10.6. Motivo geométrico modelado de la escalera y ola con sacrifícios humanos. Moche IV (450 d.C.). Museum für Völkerkunde, Berlín.

representación abstracta de una montaña (el triángulo escalonado) y un río (la ola) corriendo por su ladera.

Se puede suponer que el Templo de la Escalera y Ola está relacionado con las montañas, no solamente por su forma pero también por la Ceremonia del sacrificio. Para entender mejor esta relación tenemos que determinar la orientación del Templo de la Escalera y Ola. El deseo de determinar la orientación está inspirado por el hecho de que cuatro participantes de la Ceremonia del sacrificio miran en una dirección bien marcada. La pregunta es: ¿qué están mirando en la distancia?

Como ha sido señalado, el motivo de la escalera y ola parece ser un motivo abstracto de las montañas y los ríos. La sangre de la víctima fluye por la ladera de las montañas en imitación de los ríos de la costa que corren todos hacia el oeste. En el ejemplo de la figura 10.5, el eje central donde se transmite la sangre corresponde al eje central de la corriente de sangre en las escenas de montañas. Por eso se podría suponer que el Templo de la Escalera y Ola está orientado hacia el oeste en imitación de las montañas y los ríos.

Sabemos que en los sitios arqueológicos Moche, la orientación de los edificios y de las tumbas es generalmente hacia el norte. Al mismo tiempo, los complejos arquitectónicos tienen una forma rectangular, por la cual existe también un eje este - oeste, como se ve por ejemplo en la Huaca de la Luna con su larga pared sur (Fig. 10.7). Además, las plataformas II y III de la Huaca de la Luna están orientadas hacia el oeste.

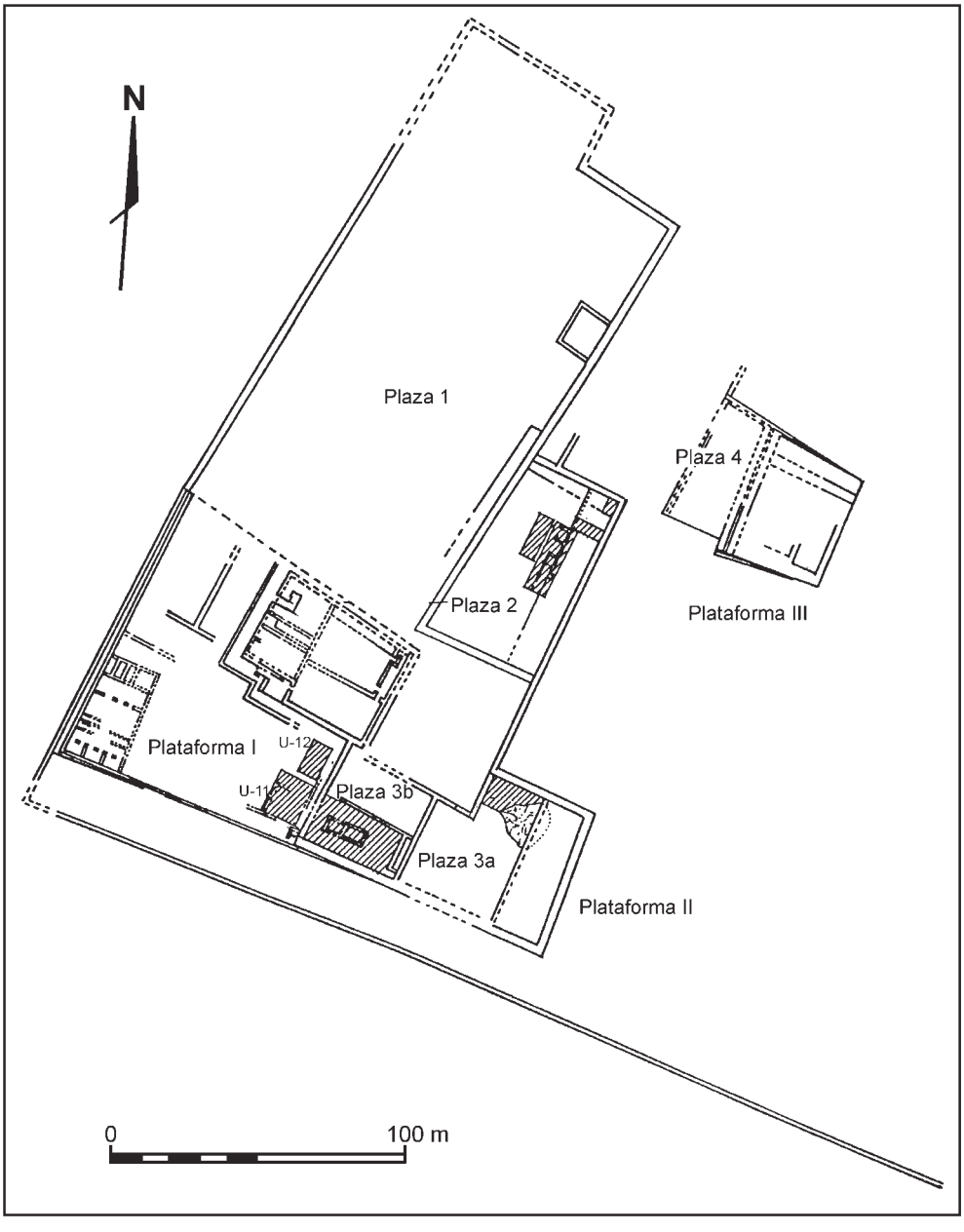


Fig. 10.7. Plano general de Huaca de la Luna (según Uceda 1997).

Las excavaciones en la Huaca de la Luna han revelado el primer sitio donde ocurrieron los sacrificios humanos que ya conocíamos a partir de la cerámica. Entre la Huaca de la Luna y la montaña conocida como Cerro Blanco, está el sitio de los sacrificios, la Plaza 3a en la figura 10.7. Allí hay una pequeña roca, aparentemente como una imitación del Cerro Blanco.

Los esqueletos se encontraron al lado oeste de la roca. Es posible que algunos de los prisioneros eran sacrificados encima de la roca y después echados por debajo de la roca (Bourget 1997), cayendo así en un movimiento del este hacia el oeste. Aunque se trata solamente de un sitio, la correspondencia es en favor a la supuesta orientación del Templo de la Escalera y Ola hacia oeste.

EL SOLSTICIO DE DICIEMBRE

Si aceptamos esta orientación para el Templo, los cuatro participantes con sus miradas en dirección izquierda están observando algo en el sur o sudoeste. La observación podría ser una observación astronómica para establecer la fecha de la Ceremonia del sacrificio, por la razón siguiente. Representaciones de la Ceremonia del sacrificio se encuentran en toda la región de la cultura Moche. Por eso Donnan y Castillo concluyen:

> *El hecho de que la "Ceremonia del sacrificio" estuviera tan ampliamente difundida en el tiempo y el espacio implica que era parte de las creencias y prácticas religiosas comunes a todos los moche, y que contaba con un sacerdocio en cada región compuestos por individuos que se ataviaban con los vestidos rituales prescritos por el papel que desempeñaban* (Donnan y Castillo 1994: 423).

Teniendo en cuenta las conclusiones de Donnan y Castillo sobre que la Ceremonia del sacrificio tuvo lugar en toda la región Moche de la misma manera, es justificado suponer que la ceremonia se cumplió también al mismo momento en todo el territorio. Para implantar una fecha fija se necesitó una observación astronómica que fuera única para todos los valles. Las fechas de los solsticios son fijas, mientras que las fechas para las otras observaciones cambian según los valles. Por eso la hipótesis es que los Moche observaron la puesta del solsticio de diciembre que ocurre en el sudoeste, la supuesta dirección de la mirada de los personajes (Fig. 10.8).

¿Cuál podría ser el simbolismo de la puesta del Sol en diciembre para un sacrificio humano en las montañas? Parece que el aspecto principal es el simbolismo de transición.

Los ríos de la costa son parte de una sistema hidráulico dentro de un ciclo de dos temporadas, la temporada de la sequía y la de las lluvias. Los ríos se llenan cuando las lluvias caen en las montañas desde noviembre. Estas dos temporadas opuestas eran y son asociadas a las dos posiciones más extremas del Sol: los solsticios de junio y de diciembre.

En diciembre el Sol se manifiesta en su límite extremo. El cambio de camino simbolizó el ciclo de la naturaleza. Se trata de un momento de gran importancia porque la asociada llegada del agua en los ríos asegura la vida en los valles desérticos de la costa. El agua no es clara pero turbia por el barro rojo-marrón, llevado de las laderas de las montañas.

Al momento del cambio cósmico el sacrificio está traspasando un umbral. Su morir en la cima de una montaña, un sitio en el límite entre dos mundos, es la transición entre la vida y la

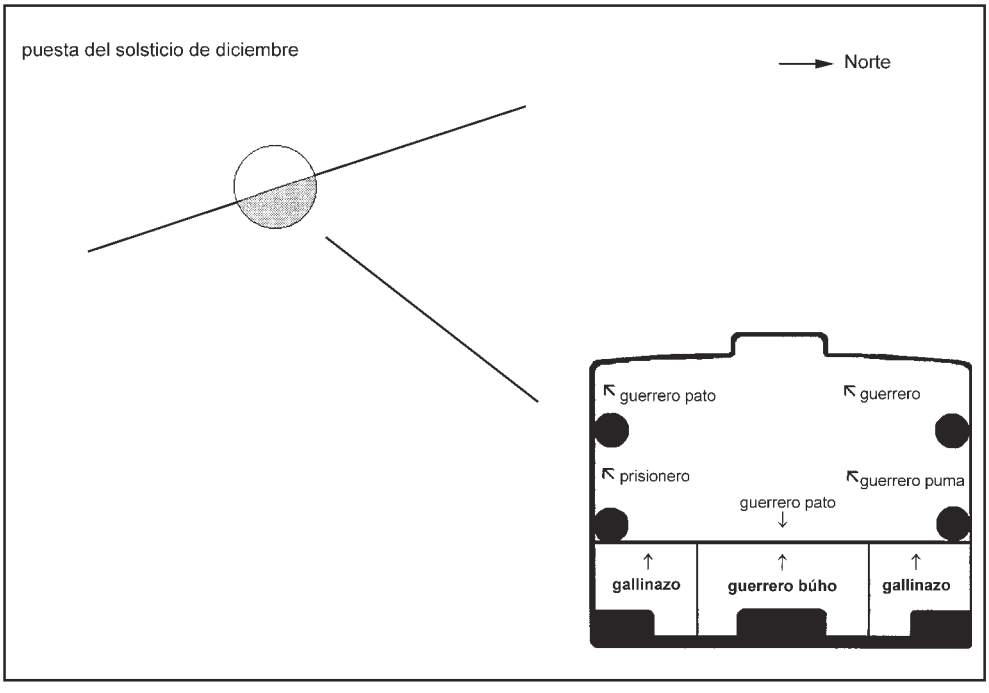


Fig. 10.8. Plano del Templo de la Escalera y Ola de la figura 10.5 con los participantes de la Ceremonia del sacrifício. Las flechas indican la dirección de la mirada.

muerte. Al mismo tiempo, su muerte provoca la regeneración de la naturaleza por su sangre que es una metamorfosis para el agua turbia que fertilizará los valles[2].

De un lado el sacrificio tenía que provocar la llegada de las aguas turbias. Del otro lado, el guerrero principal y rey del valle, mostraba al tomar la sangre del sacrificio que él, al mismo tiempo, podía controlar la abundancia de las aguas. El control por un rey sobre las aguas de lluvia para evitar inundaciones, es un concepto muy andino. Eso, por ejemplo, se ilustra en la mitología de Pachacuti Inca Yupanqui y su encuentro con el gigante en una ropa roja, que simbolizaba las lluvias. También los *ushnus* que existieron por todos los Andes, tenían como objeto el control sobre el agua abundante por chuparla (Zuidema 1989b).

Bourget (1997) ha demostrado que los esqueletos encontrados en el sitio de los sacrificios en Huaca de la Luna se relacionan con un evento vinculado a El Niño. Por casualidad los eventos de El Niño siempre empiezan en diciembre. Si los sacrificios sirvieron para parar las

[2] Quizás el cambio de color del Sol se refiere a esta metamorfosis. El Sol sube brillante detrás de las montañas, sigue el camino del agua hacia el oeste y baja en el mar cambiando en un color rojo como la sangre y el agua turbia.

inundaciones de El Niño como sugiere Bourget, eso debería haberse traducido por tomar la sangre de las víctimas[3].

En los Andes, así como en la Amazonía, las dos temporadas eran y son asociadas con la organización social de pueblos en dos parcialidades. Por ejemplo, la organización social en tiempo y espacio de los Incas se dividió en *hanan* y *hurin* (alto-bajo, primero-segundo, guerrero-sacerdote, masculino-femenino), separados por los dos solsticios. La organización social en dos parcialidades complementarias también parece haber existido en la costa norte durante las épocas Moche y Chimú (Alva y Donnan 1993, Netherley 1977, Zuidema 1990). No se puede saber si los Moche también tenían un sistema de organización en el cual dos parcialidades pertenecieron a los dos periodos del año creado por los solsticios. Pero el prisionero sacrificado en la Ceremonia del sacrificio, había sido capturado durante un combate ritual entre dos grupos de guerreros Moche que muy probablemente representaron una clasificación como *hanan* y *hurin*. Hasta hoy en día en las batalles rituales, el *tinku*, es favorable cuando la parte *hanan* vence a la parte *hurin*. Entonces, también para los Moche el solsticio podría haber sido el momento cósmico para celebrar la victoria sobre el grupo inferior en la Ceremonia del sacrificio.

EL SUDOESTE

¿Se puede preguntar por qué el Templo de la Escalera y Ola no estaba orientado hacia el punto mismo de la bajada del solsticio en el sudoeste? La arqueología ha demostrado que para los Moche los dos ejes entre los puntos cardinales eran los más importantes. El Templo de la Escalera y Ola simplemente sigue este patrón[4].

En la Huaca de la Luna la plataforma mayor, Plataforma I, está al sudoeste del conjunto (Uceda 1997: 178). Su ubicación puede ser por razones prácticas, como la protección contra los vientos del sur. Pero, quizás se podría considerar que el personaje de las murallas de la Plataforma I, el gran decapitador, así como los motivos de la escalera y ola, sean una indicación de que la ubicación estaba relacionada con las ceremonias del solsticio de diciembre.[5]

---

[3] Un evento de El Niño es un recuerdo al gran cambio cósmico cuando el mundo verde en donde vivieron los antepasados terminó y era reemplazado por la época en lo cual la gente depende de las estaciones, como se puede interpretar de la mitología de Naimlap (Zuidema 1990).

[4] El interés andino en el movimiento del Sol y del agua desde el este a oeste era expresado también en las mitologías de Viracocha y Cuniraya. Ambos siguen un camino hacia el oeste.

[5] Este acento en el sudoeste vuelve también en la iconografía de los sacrificios en las montañas. En varios casos el pelo de la víctima que ya está echada en el plano inferior está colgando por la esquina izquierda. En escenas de las montañas con un pico grande y cuatro pequeños de frente (De Bock 1988: fig. 95), el pelo cae casi siempre por la izquierda. En las escenas con cinco picos en fila existen más variaciones (Donnan 1978: fig. 224). Su pelo, como una metáfora para el agua, parece ser una continuación del pelo de la persona sacrificada en la cima central. Esta metáfora no solamente existe en la iconografía Moche, sino también en otras regiones andinas (Guaman Poma 1615/1980: 289). Durante mi trabajo de campo en 1983 encontré la misma idea en Monsefú, Lambayeque, donde se cortan el pelo cerca al agua corriente para que el pelo crezca mejor.

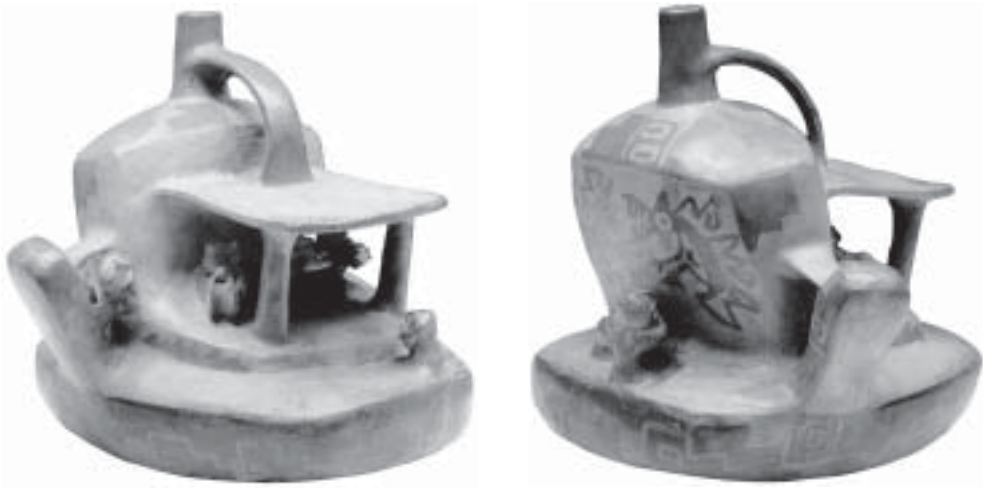


Fig. 10.9. Templo de la Escalera y Ola. Vicús (300 – 100 a.C.). Museum voor Volkenkunde de Rotterdam. A) Tres músicos están debajo el techo, una figura está al borde del piso y una figura está en la puerta. B) Una persona con una olla inclinada está mirando la pared con dos animales lunares.

Esta diagonal hacia el sudoeste vuelve a aparecer en un ejemplo de la cultura Vicús que tratamos a continuación.

VICÚS

Un ejemplo de la cultura Vicús parece confirmar la observación sugerida del solsticio de diciembre desde el Templo de la Escalera y Ola y para el asociado simbolismo de transición en los elementos iconográficos.

Las figuras 10.9 a y b muestran un templo en cerámica de la cultura Vicús. Aunque no es tan claro como en los ejemplos de Moche y Chimú-Inca, también podría tratarse de un Templo de la Escalera y Ola. Esto no debería sorprendernos, teniendo en cuenta que el templo Moche I (Fig. 10.3) está bien desarrollado, y por tanto el origen del templo puede encontrarse en la época pre-Moche. Incluso, existe un ejemplo posible del Horizonte Temprano procedente de Tembladera, publicado por Quintana (s/f: 22).

Volviendo a la cerámica Vicús (Fig. 10.9), una plataforma cuadrada está soportando un templo. El motivo de la escalera y meandro ha sido pintado a lo largo de la plataforma. El templo consiste de un edificio o pared con un techo horizontal al frente. El techo está soportado por dos postes ubicados en un piso elevado. En la esquina izquierda una escalera da acceso a este piso elevado. Al lado derecho del edificio una puerta da acceso a esta área o corte. El edificio y la puerta han sido pintados con motivos de la escalera, a veces combinados con dos

círculos en lugar del meandro. La pared de atrás está pintada con dos animales lunares. Encima del edificio se encuentran el pico y el asa. Seis figuras humanas están en y alrededor del templo. Debajo del techo tres músicos están sentados; a la derecha uno que toca el tambor y a su lado izquierdo dos músicos que tocan antaras. En la esquina cerca de la escalera está sentada una figura al borde del piso. En la puerta hay una persona que está mirando por la esquina. Atrás del edificio está sentada una persona con una gran olla, mirando la pared con los animales lunares. La figura inclina la olla y tiene su mano derecha en la olla.

Hay varias indicaciones de que este templo Vicús pertenece al tipo de Templo de la Escalera y Ola. La pintura de las escaleras y meandros forman una primera identificación para el templo. También el diseño entero da al templo un carácter escalonado: plataforma, piso (con escalera), techo, edificio. La ola o una corriente de agua por el eje central del diseño puede ser expresado por cuatro elementos: la gran asa encima del templo, la figura con la olla inclinada, y al otro lado de la pared el sonido de las antaras de los dos músicos que podrían imitar el sonido del agua que corre por los ríos como en otras partes de los Andes (Zuidema 1989b). Finalmente, los animales lunares tienen encima de sus cuerpos tres líneas parecidas a meandros (en la iconografía Moche estas líneas son en forma del motivo de la escalera y ola; Kutscher 1983: Abb. 310).

Todas las personas y sus acciones parecen estar relacionadas con el aspecto de límites. Hay dos acciones mayores que son bien separadas por una pared o edificio: los tres músicos de un lado y la persona con la olla por otro lado. La persona en la puerta está en una posición de transición entre ambos espacios. La sexta figura también está sentada en un límite, al lado de la escalera que conecta dos niveles. La acción de inclinar una olla –probablemente para sacar líquido– también se puede interpretar como un símbolo de transición. Según los documentos coloniales, los tambores eran usados para indicar una transición en el tiempo o en el espacio (Zuidema 1985). Tocar música significa que el tiempo pasa, si no fuera así no se podría oír el sonido de la melodía.

Existe en el documento de Guaman Poma de Ayala ((1615) 1980) una iconografía semejante que usa símbolos similares en combinación, como los instrumentos y la olla inclinada. En sus dibujos de los dos solsticios (Fig.10.10), el solsticio de diciembre es acompañado por el sonido de tambores, mientras que el solsticio de junio es acompañado por una figura que inclina también una olla, un *urpu* en caso de los Incas, para llenar un *kero*. En la época de sequía el agua ya no corre de las montañas sino que viene de las grandes ollas. En la costa norte, durante la época Chimú-Inca la cerámica representó la misma escena con el *urpu* (Fig. 10.11). El contexto de la tradición del Templo de la Escalera y Ola y su supuesta relación con el solsticio de diciembre forma un argumento en favor de la tesis de que el simbolismo de la olla inclinada para el solsticio de junio quedó igual en la costa norte desde Vicús hasta la época Chimú-Inca.

Resumiendo, el templo Vicús puede ser identificado como del tipo de la Escalera y Ola. La asociación con el solsticio de diciembre parece confirmarse por la línea diagonal que existe desde el eje central hacia la escalera al lado izquierdo, que coincide con la dirección hacia la que miran las personas en el templo Moche. El templo parece estar relacionado con el ciclo anual de los dos solsticios. La figura de atrás del templo podría representar el solsticio de junio y las figuras de adentro podrían representar el solsticio de diciembre.

Fig. 10.10. Las ceremonias incaicas de los solsticios de diciembre y junio acompañadas por tambores y un *urpu* inclinado (Guaman Poma de Ayala 1615). Los mismos elementos están presentes en el templo de Vicús de la figura 10.9.

Fig. 10.11. Chimú-Inca (1500 d.C.). Figura con un *urpu* inclinado y *kero* como en el dibujo de Guaman Poma de Ayala, figura 10.10, y similar a la figura 10.9b. Museum voor Volkenkunde de Rotterdam.

La semejanza entre los dibujos de Guaman Poma y la iconografía Vicús no es una casualidad sino una ilustración de la tradición cultural homogénea en tiempo y espacio en los Andes.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

En la costa norte existió, posiblemente durante dos mil años, un tipo de templo según el motivo de la escalera y ola. Su simbolismo expresó el ciclo anual de regeneración en la naturaleza, documentado por la relación con montañas, ríos, sangre y por último con el solsticio de diciembre.

La gran ceremonia pan-Moche, la Ceremonia del sacrificio, que se cumplía en el templo durante la puesta del solsticio de diciembre, tenía por objeto el fomento de la llegada de las aguas turbias y al mismo tiempo el control sobre la abundancia de estas aguas tomando la sangre de guerreros vencidos.

He señalado numerosos datos sutiles de varias iconografías que indican los principios duraderos, que fueran utilizados por culturas andinas para organizar tiempo y espacio. El Templo de la Escalera y Ola ilustra la autenticidad y la larga continuidad de estas tradiciones andinas.

POST SCRIPT

Con motivo de las conversaciones después de la presentación de este estudio durante el Coloquio (6 de agosto de 1999), me gustaría añadir –a petición de algunos participantes– unas observaciones adicionales.

El motivo de la escalera y ola es un motivo que expresa la dinámica entre elementos complementarios. Esta dinámica es esencial para asegurar la continuación del ciclo cósmico.

La complementariedad es expresada por dos formas geométricas opuestas: una forma rectangular y una forma redonda. La ola dibujada encima de la escalera manifiesta perfectamente esta complementariedad. Al mismo tiempo, la ola como una metáfora de agua ilustra la dinámica de los cambios en la naturaleza. La corriente del agua proclama el movimiento en tiempo y espacio. También los dos motivos tienen ambos aspectos masculinos y femeninos. La escalera como una metáfora de una montaña es masculina pero como tierra también femenina. El agua tiene un aspecto masculino por fertilizar la tierra. El aspecto femenino del agua ocurre como en las lagunas, pero dentro del motivo por su forma redonda que es complementaria a la escalera.

El aspecto femenino de la ola como parte del motivo de la escalera y ola, también es expresado en los casos que la ola termina en la cabeza de un animal que es considerado como

un símbolo femenino, por ejemplo la serpiente y el gallinazo. En la iconografía Moche el gallinazo es exclusivamente femenino. Siempre los gallinazos antropomórficos llevan la ropa larga de las mujeres. Así es el caso en el ejemplo de la figura 10.5.

La ubicación debajo del techo que sube (en comparación con la ola) de las mujeres-gallinazos juntas con el guerrero-búho es significativo. La ubicación parece expresar la continuidad entre vida y muerte, así como el sacrificio mismo de la ceremonia. El artículo ya explica cómo el sacrificio está en el umbral del Otro Mundo. Su muerte provoca la llegada de la fertilidad, representada por el agua turbia. El agua viene de las montañas, donde viven los antepasados. Las mujeres-gallinazos y el guerrero-búho parecen estar asociados con este origen del otro mundo, por estar debajo del techo que sube y encima del nivel más alto de la plataforma. Los otros participantes están debajo de la parte del techo que baja.

Por su ciclo mensual, las mujeres son simbólicamente inmortales (así como las serpientes por renovar su piel). El ciclo de ser estéril y fértil es parecido al ciclo entre los dos mundos como he descrito arriba. El búho también es un símbolo para la comunicación entre los dos mundos por su capacidad de cazar durante la noche. Aparentemente los gallinazos, por ser un animal exclusivamente femenino en el arte Moche, están también asociados con este simbolismo del contacto entre dos mundos (tal vez inspirado por ser un animal que se alimenta de carroña).

El hecho que en la Ceremonia del sacrificio los participantes sean zoomorfos, ilustra el carácter del ritual, a saber que los participantes están en contacto con el otro mundo: el prisionero entra en el Otro Mundo y el agua viene del Otro Mundo. Sabemos por los hallazgos arqueológicos como los de Sipán, que todos los participantes de la Ceremonia del sacrificio existieron en realidad y en cada valle. El arte da la posibilidad de expresar el significado del ritual por cambiar el aspecto de los participantes: medio antropomórficos y medio zoomorfos. Siendo medio animal ilustra que dos mundos se mezclan durante la ceremonia, y por tanto la interpretación de que los participantes son (medio) dioses es entonces falsa. La complementariedad y la dinámica del motivo de escalera y ola expresan lo mismo en toda su complejidad. Esta significación del motivo de escalera y ola aclara por qué el motivo ocurre tan frecuentemente en la cerámica funeraria del los Moche.

Finalmente, existe un templo muy famoso en los Andes que tiene la forma de la escalera y ola: el Templo del Sol en Machu Picchu. Este templo presenta dos partes. Abajo hay una cueva con una entrada escalonada. Encima de la cueva hay un edificio en forma redonda, en donde la pared cambia a una forma de meandro. El templo en Machu Picchu parece al ejemplo Moche (Fig. 10.3) e ilustra que el concepto no se limita al costa norte, pero es parte de la tradición cultural Andina.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN
1993 ***Royal Tombs of Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

BENSON, Elizabeth P.
1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

BOCK, Edward K. De
1988 ***Moche: Gods, Warriors and Priests***. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde.

BOCK, Edward K. De y R. Tom ZUIDEMA
1991 "Coherencia matemática en el arte andino". En: ***Los Incas y el antiguo Perú, 3000 años de historia***, Sergio Purin, editor, Tomo I, págs. 454-463. Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores, S.A.

BOURGET, Steve
1997 "Excavaciones en la Plaza 3a de la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 51-59. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

DONNAN, Christopher B.
1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Simbolic Comunication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.

DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO
1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 415-424. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
[1615] 1980 ***Nueva crónica y buen gobierno***. Ed. John V. Murra y Rolena Adorno. México, Siglo Veintiuno.

KUTSCHER, Gerdt
1983 ***Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils***. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18. Bonn, Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.

LUMBRERAS, Luis G.
1975 ***Guía para museos de arqueología peruana***. Lima, Editorial Milla Batres.

NETHERLEY, Patricia J.
1977 ***Local Level Lords on the North Coast of Peru***. Ph.D. dissertation, Department of Anthropology, Cornell University.

QUINTANA S., Rodolfo
S/f ***Mensajes del Perú antiguo***. Trujillo, Museo Arqueológico Cassinelli.

UCEDA CASTILLO, Santiago
1997 "El poder y la muerte en la sociedad Moche". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 177-188. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WILLEY, Gordon R.
1971 ***An Introduction to American Archaeology. Vol. II, South America***. New Jersey, Printice Hall Inc.

ZUIDEMA, R. Tom

1985 "The Lion in the City: Royal Symbols of Transition in Cuzco". En: ***Animal Myths and Metaphors in South America***, G. Urton, editor, págs.183-250. Salt Lake City, University of Utah Press.

1989a "El ushnu". En: ***Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina***, págs.402-454. Lima, Fomciencias.

1989b "Lugares sagrados e irrigación: tradición histórica, mitos y rituales en el Cusco". En: ***Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina***, págs.455-487. Lima, Fomciencias.

1990 "Dynastic Structures in Andean Cultures". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. E. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 489-506. Washington, D.C., Dumbarton Oaks.

11 /

LA LUNA SOBRE LOS ANDES: UNA REVISIÓN DEL ANIMAL LUNAR

Carol Mackey
Melissa Vogel

Animales mitológicos se encuentran en casi todas las culturas. En el Viejo y Nuevo Mundo, las imágenes sobrenaturales ocupan roles específicos en la mitología y cosmología. En la mitología peruana, el más conocido y el más antiguo es el Animal Lunar. Este estudio intenta aclarar varias preguntas que han surgido sobre este animal mitológico.

Tres de los animales mitológicos más conocidos en el Viejo Mundo son el *Grifo,* la *Quimera* y el *Dragón*. Curiosamente, ellos combinan varios elementos naturales para formar un animal híbrido, dotado de poderes sobrenaturales. Animales como el Grifo (Fig. 11.1a) incorporan aspectos de, por lo menos, tres diferentes animales (Enciclopedia Británica 1994, Enciclopedia Americana 1999). Los elementos de estos animales son seleccionados por su simbolismo dentro de la cultura. En el antiguo Oriente el Grifo estaba compuesto por el cuerpo del león, la cabeza y alas del águila y la cola de una serpiente. Se creía que estas criaturas vivían en las montañas cuidando tesoros de oro. En la mitología ellos actuaban como guardianes y simbolizaban protección. La Quimera (Fig. 11.1b), un ser mítico de la Grecia antigua, combina los elementos de tres animales: la cabeza del león, el cuerpo de la cabra y la cola de serpiente. Esta estaba asociada con las montañas, especialmente con volcanes. Los animales que conforman la Quimera representan especies de diferentes elevaciones y pendientes. Uno de los aspectos imaginarios de la Quimera es su habilidad de exhalar fuego, lo cual es un derivado

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 325-342. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

de su origen volcánico, fenómeno natural que causa gran devastación (Enciclopedia Americana 1999).

Pero quizás el mejor y más conocido de los animales mitológicos es el Dragón (Fig. 11.1c). Varias versiones de este ser se encuentran en la mitología de culturas que se extienden desde Europa hasta Asia. El Dragón generalmente combina la cabeza del cocodrilo, alas de murciélago y cuerpo y escamas de serpiente o lagartija. También tiene la capacidad de exhalar fuego. Como es de esperar, en su vasta distribución el Dragón adquiere una variedad de roles simbólicos y diversos significados, los cuales a menudo son contradictorios. Por ejemplo, los dragones pueden ser protectores o inspiradores de terror, asociados con guerra o combate (Enciclopedia Británica 1994). Simultáneamente, los dragones eran símbolos de fertilidad, poder y bienestar (Bourgignon 1999). A diferencia de estos seres mitológicos, el Animal Lunar combina un animal natural con elementos no encontrados en la naturaleza, creando un ser sobrenatural.

Después de haber visto los animales que han sido documentados en la historia, podemos situar el Animal Lunar dentro de este gran contexto. Este breve repaso de los seres mitológicos más conocidos ofrece cuatro conceptos útiles en el estudio de sus contrapartes del Mundo Andino. En primer lugar, estos ejemplos del Viejo Mundo tienen una estructura compuesta, que consiste en varias partes de animales reales. En segundo lugar, los elementos imaginarios, como la exhalación de fuego, se combinan con otros no imaginarios para formar un ser verdaderamente sobrenatural. En tercer lugar, dos de las criaturas del Viejo Mundo están asociadas a un territorio específico: la Quimera y el Grifo moran en las montañas volcánicas. En cuarto lugar, en sus culturas de origen estos animales simbolizan múltiples funciones y cualidades. Finalmente, como imágenes que persisten, los significados asociados con estos seres continúan cambiando y desarrollándose en el tiempo y el espacio. Posteriormente, mostraremos cómo estos conceptos se aplican al estudio del Animal Lunar.

DEFINIENDO CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS

El Animal Lunar es uno de los animales mitológicos más prolíficos en la costa norte peruana, trazando su desarrollo iconográfico y rol cosmológico en un periodo de mil quinientos años. Se le puede conocer por las siguientes características. El Animal Lunar tiene: 1) cuatro patas; 2) largas salientes que se extienden de su cabeza y cola; 3) un hocico cuadrado; 4) clara y visible dentadura; 5) un cuerpo arqueado y sinuoso; 6) garras largas; y 7) una variedad de ornamentaciones como espalda y cola con remate dentado.

NUESTRA MUESTRA

Nuestra muestra consiste en ciento once representaciones de animales lunares, pertenecientes a las culturas Gallinazo, Vicús, Moche, Recuay, Chimú y Chimú-Inka. La forma

a

b

c

Fig. 11.1. Tres animales mitológicos del Viejo Mundo. El Grifo (a); La Quimera (b) y El Dragón (c) (Enciclopedia Americana 1999, 2000; Enciclopedia Británica 1994).

Fig. 11.2. Dos ejemplos del felino *oncifelis colocolo* o gato montés (Peters 1991; Sáenz 1998).

principal de estas representaciones es en cerámica, pero además hemos encontrado ejemplos en metal, madera, hueso y textil. Su vasta presencia en la muestra, refuerza la importancia del mismo en la cosmología de la costa norte y la sierra. Lamentablemente, en la mayoría de los objetos estudiados se desconoce su origen y por lo tanto se carece de información acerca de su contexto arqueológico específico. El área geográfica en consideración incluye los valles de Casma norte hasta el valle de Lambayeque en la costa y el área de Recuay en la sierra. Sin embargo, exceptuando Recuay, la extensa distribución en la costa sugiere que el origen del animal mitológico se encontraba más bien en la costa que en la sierra.

CRONOLOGÍA Y ORIGEN

A pesar de que Bruhns (1976) publicara un artículo definitivo sobre esos seres hace casi veinte años, nuestro estudio es diferente porque demuestra una mayor continuidad y el origen costeño. Aunque fue Kutscher (1950) el primero en usar el nombre, otros expertos mencionan esta criatura con una variedad de nombres: “Animal crestado”, “Felin monstreaux”, “El adversario S”, “Monstruo de la Luna”, etc. (Lavallée 1970, Benson 1972, Donnan 1992). La mayoría de expertos en el tema coinciden en que el estilo Moche es altamente similar en tema y estilo con las culturas Salinar y Gallinazo. A pesar de que Bruhns (1976) está de acuerdo con esta declaración, no considera que el Animal Lunar se originara en estas culturas, sino más bien en la Recuay. Existen representaciones con estas características diagnósticas en Gallinazo y Vicús (Reichert 1977), las cuales anteceden a Moche. Es más, el Animal Lunar aparece en

Fig. 11.3. En los ejemplos moldeados de Moche I procedentes de Dos Cabezas se pueden ver las características del gato montés.

Moche I completamente desarrollado, que implica un origen anterior a este estilo. Nos gustaría, por tanto, ofrecer una hipótesis alternativa basada en la evidencia encontrada en la cerámica y la analogía biológica, y es que el Animal Lunar se origina en la costa norte **antes** de Moche. Nuestro estudio encontró una continua presencia de este ser desde los tiempos Gallinazo (ver Lumbreras 1979), hasta la época Colonial.

Algunos expertos consideran que el Animal Lunar se compone de elementos de varios animales (Menzel 1977: 63), como el perro, zorro o iguana. Otros autores, tales como Tello (1923), creyeron que el modelo para el Animal Lunar fue el jaguar. Sin embargo, tenemos evidencia de que un felino costeño fue usado como modelo del mismo. Este felino tiene el nombre científico de *oncifelis colocolo* o el nombre común de gato montés (Peters 1991, Sáenz 1998), el cual posee orejas puntiagudas, cuerpo manchado y extremidades rayadas (Fig. 11.2). Esta especie tiene pelo largo que da a su lomo una apariencia dentada u ondulada. Estas son precisamente las características encontradas en la cerámica moldeada Moche I excavadas en la misma tumba de Dos Cabezas por Donnan en 1998 (Fig. 11.3; ver Donnan en este volumen). El uso del símbolo dentado a lo largo del espinazo del Animal Lunar puede referirse a la espalda de un gato erizado. También, el uso del símbolo dentado en la espalda, o las proyecciones que se extienden desde la cabeza y cola, continúan durante casi toda la historia del Animal Lunar. El gato montés ha sido encontrado en áreas a lo largo de la costa desde las lomas hasta mil metros sobre el nivel del mar (Kitchener 1991). Lamentablemente, poco se conoce sobre los hábitos de este evasivo animal pero, como la mayoría de felinos, caza de noche. Esta actividad nocturna nos permite relacionarlo con la Luna, que a su vez está asociada con la criatura sobrenatural.

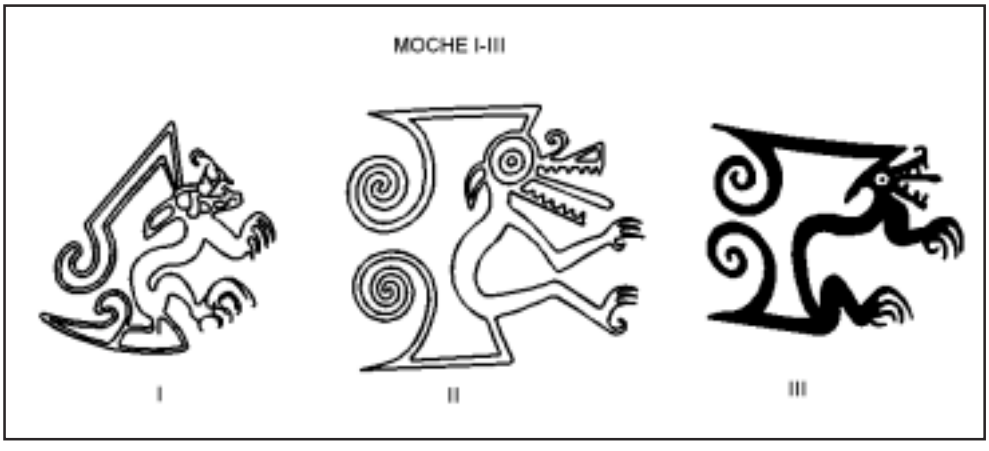


Fig. 11.4. Los ejemplares pintados del Animal Lunar de Moche (fases I a III) (tomado de Sawyer 1966; Donnan 1992; Sotheby's 1993).

DESCRIPCIÓN DEL ANIMAL LUNAR EN CADA CULTURA

Este ser mitológico tuvo una larga vida en la cosmología de la costa norte, por lo tanto su representación en la iconografía de estas culturas cambia con el tiempo. Para demostrar esta continuidad hemos trazado el desarrollo de estos cambios morfológicos por cultura y, en el caso de Moche, por fases.

Moche I a III

Dentro de las fases I a III hay veintitrés vasijas que componen nuestra muestra. Hemos agrupado las fases I a III, ya que muestran características comunes frente a las fases más tardías. Dentro de Moche I hay dos piezas moldeadas excavadas por Donnan en el sitio de Dos Cabezas (Fig. 11.3; ver contribución de Donnan en este volumen), que muestran varias características típicas de Moche I a III: 1) las largas proyecciones que se extienden desde la cabeza y la cola; 2) orejas puntiagudas; 3) hocico exagerado; 4) dientes prominentes; 5) garras grandes; y 6) cuerpo arqueado.

Una de estas vasijas difiere de la mayoría de las imágenes porque no es un cuadrúpedo, más bien tiene una cola que actúa como reemplazo de sus patas traseras. También notamos que las representaciones cerámicas tridimensionales del Animal Lunar se encuentran sólo en las primeras fases. Aquí podemos apreciar la ornamentación dentada a lo largo del lomo, espalda y cola que podría representar el lomo asemejando la melena del gato montés. Estas formas dentadas siguen apareciendo periódicamente a lo largo de la extensa vida del Animal. En estos ejemplos moldeados podemos ver cómo el Animal Lunar se muestra diferente con relación a aquellos pintados.

	Vicús	Moche I-III	Recuay	Moche IV	Moche V	Transicional	Chimú	Chimú-Inka
Crestas decoradas	X	X	X	X	X	X		
Dientes visibles	X	X	X	X	X	X		
Orejas puntiagudas	X	X	X	X	X	X		
Parado				X	X	X		
Nariz exagerada	X	X	X	X	X		X	
Sentado sobre sus ancas	X	X	X			X	X	X
Espalda dentada		X			X	X	X	X
Cuerpo arqueado		X	X	X		X	X	X
Lengua proyectada		X	X	X			X	X
Cola con animal cabeza					X		X	X
No hay cresta						X	X	X
Con tocado							X	X
Orejas redondas							X	X
Asociado con la Luna		X		X	X	X	X	X

Cuadro 11.1. Características presentes en las diferentes fases.

Los ejemplares pintados exponen extraordinarias similitudes existentes entre las fases I, II y III de Moche (Fig. 11.4). Casi todos se encontraron pintados en finas vasijas de asa-estribo. La única diferencia en la cara de estos animales es el ojo redondeado en los ejemplos pintados comparados con los tridimensionales que los tienen almendrados. Ambos tipos de representaciones tienen una proyección desde la cabeza, pero varían en la forma y ornamentación de estas proyecciones. Algunas terminan en espirales, curvas o zigzag. Los Animales Lunares moldeados muestran colmillos enormes, pero en los pintados se observa una boca llena de dientes pequeños. Ambos tipos tienen un hocico cuadrado. La mayoría (70%) de ellos están sentados sobre sus ancas en las tres primeras fases (Cuadro 11.1). Aunque algunos de los ejemplares pintados no tienen cuerpos decorados con manchas, otros continúan mostrando las manchas del gato montés. También, los ejemplos de Moche I-III casi siempre muestran una ornamentación en el hocico, frecuentemente en forma de ringorrango.[1] Por lo tanto, las dos características de la cabeza son: hocico triangular o ringorrango, y una proyección de la cabeza. Las asociaciones con objetos celestiales, ya sean estrellas o la Luna, comienzan en Moche II en las representaciones pintadas.

[1] Según el Diccionario de la Real Academia Española (1992), ringorrango es: "Rasgo de pluma exagerado o inútil. En términos figurativos cualquier adorno supérfluo o extravagante". Nota de los editores.

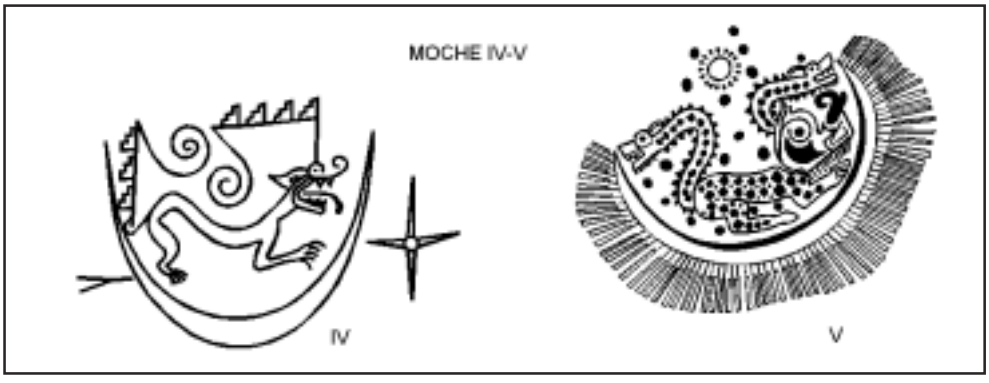


Fig. 11.5. Dos ejemplos de Animal Lunar de la cultura Moche (fases IV y V) (tomado de Kutscher 1983; Colección privada, Lima).

Moche IV y V

Nuestra muestra cuenta con veintidós representaciones de la fase Moche IV y dos de Moche V. En Moche IV y V ocurren cambios morfológicos que no constituyen características nuevas, sino más bien demuestran una reorganización de rasgos ya existentes. Dentro de Moche IV, el Animal Lunar tiene pocos cambios en su representación (Fig. 11.5). Por ejemplo, ambas salientes de la cabeza y la cola muestran más detalles. La mayoría tiene escaleras pero algunos tienen triángulos a los lados de la extensión de las salientes. Esta ornamentación ocurre a lo largo de la extensión de estas salientes. Otro rasgo que se vuelve más prominente es la ornamentación del rostro. Esta se manifiesta en las líneas proyectadas desde los ojos o en las líneas en la cara. El cambio más obvio se observa en la postura del Animal Lunar, que ahora está siempre posado sobre sus cuatro extremidades en la luna creciente.

A pesar que las asociaciones celestiales empiezan en la fase II, es en la fase IV cuando aparecen la mayoría de ellas. En general, las fases IV y V manifiestan una disminución en frecuencia de representaciones. Según Donnan (comunicación personal), la imagen de la derecha en la Fig. 11.5 es el único ejemplo del Animal Lunar en la fase V en la iconografía de línea fina. Este ejemplo muestra gran cantidad de detalles, como es típico del estilo Moche de línea fina. Los cambios principales ocurren en las salientes del Animal Lunar: así como las proyecciones de las piezas moldeadas del Moche I, son dentadas en Moche V. Además, en Moche V la proyección de la cola termina en una culebra, en lugar de en formas geométricas. Finalmente, las proyecciones de la cabeza que se dan en el ejemplo en la figura 11.5 apuntan hacia afuera en lugar de apuntar hacia el cuerpo.

Transicional

Durante el tiempo entre la caída de Moche y el surgimiento del estado Chimú, el cual es algunas veces conocido como periodo Transicional, el Animal Lunar persistió. El Transicional

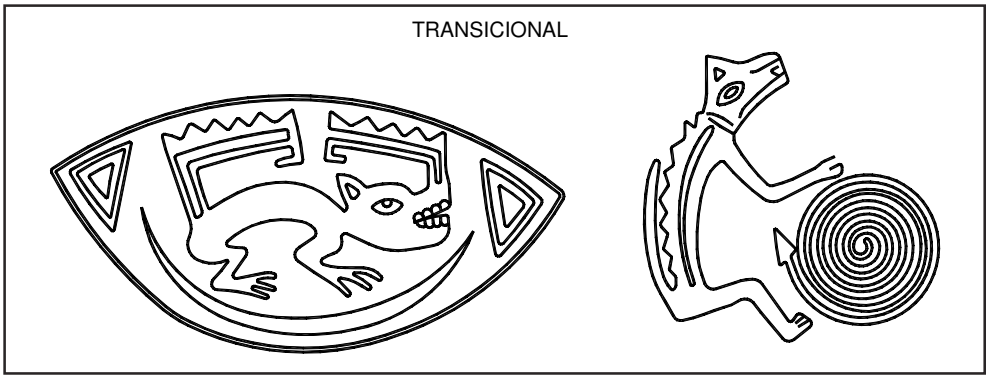


Fig. 11.6. El Animal Lunar durante el periodo Transicional (tomado de San José de Moro Tumba M-U404; Bruhns 1976).

no es bien conocido debido a la escasez de sitios excavados correspondientes a este periodo. Como corresponde a una época de reorganización, la iconografía no está estandarizada. Nuestra muestra para el Transicional consiste en sólo cuatro ejemplos.

Mientras algunos ejemplos se asemejan al Animal Lunar de la fase IV de Moche, otros se tornan más simplificados. La imagen de la izquierda en la figura 11.6 mantiene las salientes de la cabeza y la cola, mientras que del lado derecho muestra sólo la cola hacia atrás sobre el cuerpo arqueado. El hocico cuadrado continúa, no así la lengua hacia afuera, y el ojo es de forma almendrada en lugar de redondo. En ambos ejemplos se observa ornamentación dentada, bien en las proyecciones de la cola y la cabeza, o bien en el lomo.

Resulta interesante que el ejemplo del lado izquierdo (Fig. 11.6) mantiene la posición de pie, tan importante en Moche IV, mientras que en el ejemplo del lado derecho la postura regresa a su estado más temprano, sentado erecto sobre sus ancas. La asociación con la Luna continúa en este periodo.

Chimú y Chimú-Inka

Nuestra muestra contiene veintisiete ejemplos de los periodos Chimú y Chimú-Inka. Bajo el dominio Chimú, el Animal Lunar sufre muchos cambios. Los cambios más importantes se dan en las áreas de la cabeza y la cola. Uno de los principales cambios en los tiempos Chimú es la reconfiguración de la cara, específicamente el cambio del hocico cuadrado al puntiagudo, lo cual da al Animal Lunar una apariencia más cercana a la de zorro (Fig. 11.7). La boca cambia y en más de la mitad de la muestra no expone los dientes. Igualmente, encontramos un cambio en la forma de la oreja, de puntiaguda a redonda. El ojo puede ser redondo o almendrado. Los Chimú reemplazan la proyección crestada de la cabeza con el tocado creciente del Divino rey. De este modo el Animal Lunar es transformado en un ícono estatal.

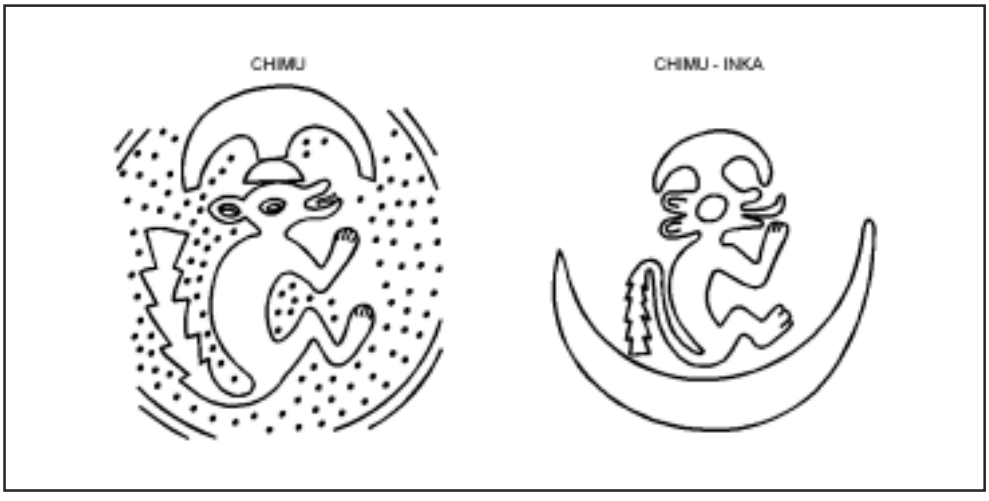


Fig. 11.7. Una imagen de la cultura Chimú y otra de Chimú-Inka (tomado de una colección privada, Trujillo; Museum fur Volkerkunde, Berlin VA 14712).

Otro de los cambios más significativos durante este periodo se da en la forma de la cola, que ahora es segmentada (Fig. 11.7). Esta forma se asemeja a las borlas asociadas a la realeza Chimú (A. Rowe 1984). El cuerpo del Animal Lunar se sigue manteniendo arqueado y es muy común la ornamentación dentada a lo largo del lomo. La mitad de los Animales en nuestra muestra están sentados sobre sus ancas, mientras que la otra mitad están parados.

Después de la Conquista de la costa por los Inkas no hubo cambios significativos del Animal Lunar, mostrando que los Inkas usaron la ideología de los Chimú en lugar de imponer sus propias creencias. El Animal mantiene todas sus características, incluyendo el uso del tocado creciente del Divino rey. Aunque su oreja continua siendo redondeada más que apuntada, el único cambio consistió en que en lugar de una, se representaron dos de ellas. Durante los tiempos Chimú y Chimú-Inka, la mayoría de los Animales Lunares aparecen representados en asociación bien con la Luna llena o con la Luna creciente.

LA SECUENCIA: CAMBIOS EN LOS CARACTERES ICONOGRÁFICOS

Para recapitular, aquí presentamos la secuencia del desarrollo del Animal Lunar en los estilos desde Moche I hasta Chimú-Inka (Fig. 11.8). Como dijimos anteriormente, a pesar de que las diferentes tradiciones artísticas variaron de alguna manera en los detalles de sus representaciones, el Animal Lunar permanece claramente reconocible a través de los mil quinientos años de su existencia (Cuadro 11.1). Desde Moche I a Moche IV, al menos durante la mitad de este periodo, el Animal Lunar cambió muy poco. Los cambios principales se centraron en la cabeza y en la postura, y la mayoría de esas transformaciones tuvieron lugar

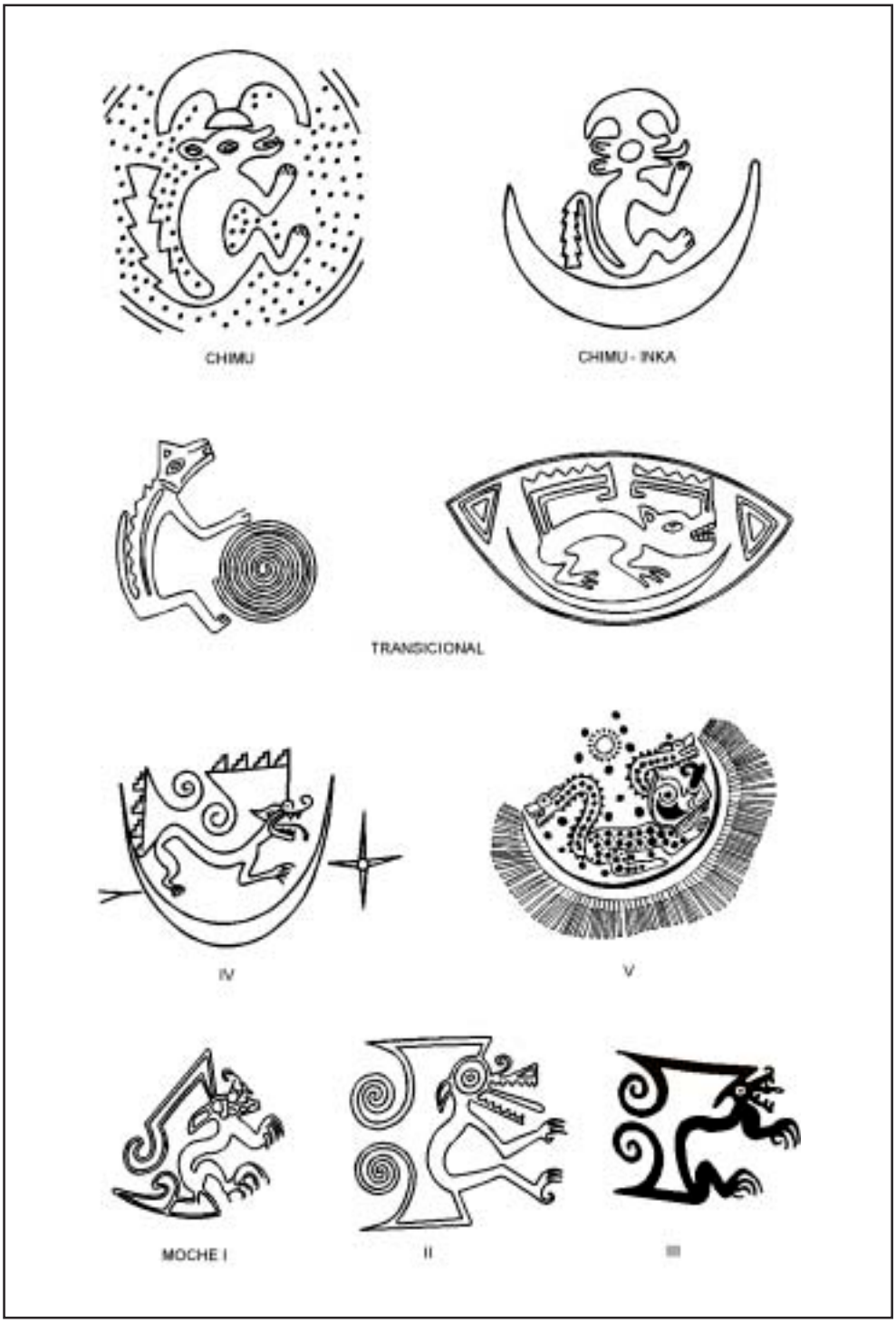


Fig. 11.8. La secuencia del desarrollo del Animal Luna en los estilos Moche I hasta Chimú-Inka.

durante Moche IV. Estos cambios son muy sutiles y se manifiestan en las líneas proyectadas desde los ojos o las líneas en la cara.

El otro cambio en Moche IV es que el Animal Lunar está parado sobre sus cuatro extremidades en la Luna creciente, en lugar de sentado sobre sus ancas. Se da también el comienzo de una tendencia que continúa hasta el periodo Chimú-Inka y que muestra la cola rematada en forma de cabeza de animal. En Moche V es una serpiente y en Chimú y Chimú-Inka el animal representado es un pez. Como han señalado varios autores, los temas iconográficos ilustrados en Moche V son más similares en contenido a las culturas posteriores que a aquellos de Moche I a Moche IV (Cf. McClelland 1990). Las características usadas más habitualmente para describir al Animal Lunar, como las proyecciones desde la cabeza, las grandes garras o la fiera dentadura, están en decadencia después de Moche V (Cuadro 11.1). Hay muchos arcaísmos que tienen lugar después de Moche V. Estos resurgimientos incluyen el uso de la ornamentación dentada en la espalda y un alto porcentaje de los Animales están sentados sobre sus ancas.

Los cambios más abruptos ocurren en tiempos Chimú, cuando el Animal, por primera vez en su historia, toma formas antropomorfizadas. Específicamente, el Animal Lunar pierde la proyección de la cabeza y en vez de ésta se usa el tocado creciente del Divino rey. Al mismo tiempo se manifiestan otros cambios, como la ausencia de dientes grandes y garras. El resultado es el de una apariencia de menos ferocidad; mejor dicho, menos mítico y más naturalista. En tiempos Chimú-Inka no hay diferencias significativas. Los únicos cambios destacables son la presencia de dos, en lugar de una oreja y una larga lengua proyectada que a menudo es bifurcada como en ejemplos tempranos Moche.

Recuay

Ahora que hemos establecido las características más saltantes del Animal Lunar y cómo éstas se mantienen a través del tiempo, podemos regresar a la pregunta sobre la relación entre Moche y Recuay. Nuestra muestra contiene treinta ejemplos de Recuay, pero no es posible seriarlos debido a que la cronología Recuay está todavía en estudio. Por lo tanto, es mejor comparar los rasgos estilísticos.

Como observamos en la figura 11.9, el animal mítico Recuay parece ser contemporáneo con el Animal Lunar de las fases I a III de Moche. Smith (1978), en su estudio sobre Recuay, encontró la mayor semejanza entre los animales míticos representados en Moche III y Recuay. Como en Moche, las salientes en la cabeza y la cola generalmente terminan ya sea en un gancho o en espiral, pero carecen de los detalles encontrados en Moche IV. Lo que resulta interesante es que hay ejemplos en Recuay con la cola que termina en forma de pez o serpiente. En Moche esta característica se da principalmente en Moche IV. Las orejas tienden a ser puntiagudas, el ojo es redondo y es visible la lengua. En Recuay la nariz es generalmente triangular, mientras que en Moche I-III la forma de la nariz es triangular o ringorrango. El cuerpo está claramente arqueado y generalmente no tiene manchas. El animal mítico en Recuay es mostrado usualmente sentado sobre sus ancas como sus contemporáneos Moche. El Animal

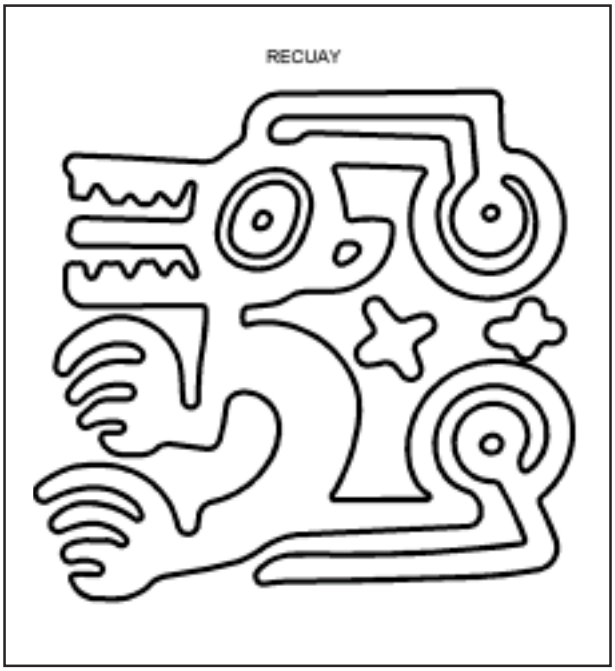


Fig. 11.9. El animal mítico Recuay parece ser contemporáneo con el Animal Lunar de Moche (fases I a III) (tomado de Sawyer 1966).

no cambia a la postura sobre sus cuatro patas como en Moche IV. Pero la mayor diferencia entre Moche y Recuay es la continuidad del cuerpo del Animal en maneras deformadas. Por ejemplo, muchas imágenes del Animal no tienen sus patas traseras como en el asa estribo de Moche I (Fig. 11.3). Es posible que la continuación de esta característica implique un significado o uso diferente del Animal en estas dos culturas. El animal mítico es uno de los motivos más comunes en el estilo Recuay y aparece como una figura mayor o menor en la mayoría de los ejemplares cerámicos que conocemos.

ASOCIACIONES

El Animal Lunar está asociado con actividades y objetos particulares. Lo que denominamos objetos asociados se refieren únicamente a los que están situados inmediatamente al lado del Animal, y no incluyen todas las imágenes que están en el artefacto, como figuras moldeadas. Podemos, además, dividir las asociaciones en objetos y actividades.

La mayoría de estos objetos son celestiales, ya sea la luna o las estrellas. Durante mil quinientos años ésta es la principal asociación en la costa con el animal mítico (Cuadro 11.1). La Luna es mostrada en distintas fases en las diferentes culturas. En Moche la Luna tiene siempre forma creciente, así como en el Transicional. No obstante, en Chimú y Chimú-Inka la

Luna está representada llena o creciente. El otro objeto celeste más frecuentemente representado es una figura en forma de cruz con cuatro puntas, que ha sido interpretada como estrella debido a que aparece más frecuentemente asociada con la Luna (Bruhns 1976). En Moche el cincuenta por ciento de las representaciones tienen un tema celestial. En el periodo Transicional, a pesar de tener pocos ejemplos, la Luna está también representada. En ambos, Chimú y Chimú-Inka, la Luna es el único objeto asociado con este animal mitológico. Sabemos que la Luna es más importante que el Sol en la cosmología de la costa norte, lo que refuerza nuestra propuesta del origen costeño del Animal Lunar (Calancha [1638] 1974-77).

En la cultura Recuay, a pesar de que el Animal es una copia del animal mítico Moche, nunca está asociado con la Luna (Reichert 1977). Hay objetos con forma de cruz de cuatro puntas que están también asociados con el ser mítico Recuay. Esto podría indicar que el Animal Recuay, aunque no con la Luna, estuvo asociado con el cielo y las estrellas. Frecuentemente los Animales Lunares aparecen en pares, con las caras mirándose uno al otro. Esta característica se manifiesta claramente en el ídolo de El Brujo (Vallejos 1997), que tiene dos de estos seres encima de una figura humana. Aves, serpientes y peces están habitualmente asociados con el animal mítico, especialmente en Recuay. Por supuesto, las aves tienen una relación con el cielo y con el movimiento entre la tierra y el aire. En muchas culturas, las serpientes son importantes por su habilidad de transformarse. Es posible que estos animales simbolicen una cualidad trascendental del Animal Lunar, que podría moverse entre los dos mundos (Turner 1985: 64).

Finalmente, hay varias asociaciones que ligarían esta criatura con el mar. Una mujer sobrenatural, asociada con el mar, hace su aparición en las representaciones iconográficas Moche tardío (Hocquenhem y Lyon 1980). La mujer es vista conduciendo un bote sobrenatural con forma de creciente. De acuerdo con Cordy-Collins (1977), el bote con forma de creciente es una metáfora de la Luna. Por tanto, la Luna y el mar están estrechamente ligados. Por extensión, esto podría indicar que el Animal Lunar no se asocia sólo con el cielo, sino también con el mar, y posiblemente con la figura de la mujer sobrenatural. Esta relación, aunque indirecta, nos ofrece un reflejo más completo de la cosmología de la costa norte. En el libro más reciente de Donnan y McClelland (1999: 176), se da a conocer que en Moche V, un círculo que tiene líneas radiales o una cara en su centro, es un símbolo para el mar. El Animal Lunar de Moche V mostrando en la figura 11.5 es descrito parado en una luna creciente y tiene el símbolo del mar arriba de su cuerpo. Esta es una evidencia más que la asociación entre el mar y el Animal Lunar empieza en Moche V.

La actividad más común asociada con el Animal Lunar es el sacrificio humano. Por ejemplo, hay varias representaciones del Animal portando una cabeza trofeo y/o un cuchillo *tumi*. Estos se encuentran también en la cultura Recuay y en el periodo Transicional, sin embargo no aparecen en Chimú. Aunque no es un sacrificio humano, hay un vaso Moche que muestra una inusual escena de guerra (Hocquenhem 1987: Fig. 200). Esta escena representa seres humanos en combate con animales sobrenaturales, y el Animal Lunar está mirando todo parado en el cielo. De hecho, en el 56% de los casos de nuestra muestra, este ser aparece junto con la Luna. Es claro, entonces, que existe evidencia suficiente para usar el término Animal Lunar y que la asociación entre este animal y la Luna existe en la costa por lo menos desde la fase II de Moche (Cuadro 11.1).

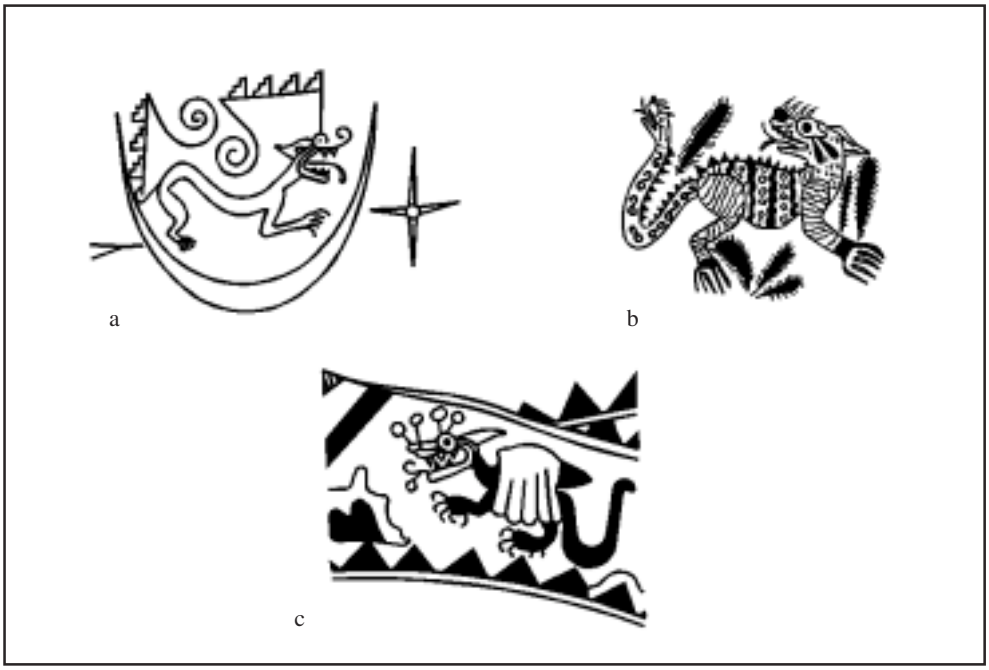


Fig. 11.10. En la cultura Moche existen tres animales mitológicos que tienen características similares: el Animal Lunar; el Jaguar de la Mirada Volteada y el Monstruo Strombus (tomado de colección privada; Purin 1979; Museum Rietberg, Zurich).

CONCLUSIONES

En nuestra introducción presentamos una breve síntesis de los tres principales animales sobrenaturales del mundo de la mitología: el Grifo, la Quimera y el Dragón. Este análisis da como resultado cuatro principios comunes de los seres mitológicos: 1) estructura compuesta, 2) dotes sobrenaturales, 3) territorio específico y 4) múltiples funciones. Ahora es posible aplicar estos conceptos al Animal Lunar.

A diferencia del Grifo, la Quimera y del Dragón, cuyas estructuras compuestas combinan partes del cuerpo de por lo menos tres diferentes animales, hemos demostrado que el Animal Lunar es una representación basada enteramente en el gato montés, el *oncifelis colocolo*. Así, también hay representaciones Gallinazo, Vicús y Moche de este animal en su forma natural, claramente distinta de los animales sobrenaturales. Mientras algunos argumentan que el Animal Lunar Chimú tiene una apariencia de zorro, hemos demostrado la continuidad del mismo desde sus orígenes como felino.

Sin embargo, no es sólo la representación naturalista de un felino, sino que también está dotado de características sobrenaturales, como sus elaborados salientes en la cabeza y cola. Algunos rasgos naturales están exagerados, distinguiéndolo del felino real. Por ejemplo, el ojo

es usualmente redondo y muy grande, a diferencia de los ojos felinos. También las garras son enormes y demuestran ferocidad.

Mientras que el Grifo y la Quimera están asociados con montañas, el territorio del Animal Lunar es el cielo, lo cual se demuestra en su constante asociación con la Luna y estrellas. Los especialistas han notado que en la cultura Moche existen otros dos animales mitológicos: el "Monstruo strombus" (Cf. Donnan 1978) y el "Jaguar de la mirada volteada" (Cordy-Collins 1998) (Fig. 11.10). Estos animales míticos comparten características similares, como se ve en la cabeza con la presencia de grandes dientes y orejas puntiagudas. El "Jaguar de mirada volteada" comparte el remate de la cola en cabeza de serpiente con el Animal Lunar. No obstante, estos animales tienen su territorio específico, el mar y la tierra, y sólo aparecen en las fases IV y V de Moche. A pesar de que hemos sugerido que el Animal Lunar estaría asociado con el mar, como el "Monstruo strombus", el primero es el único animal mitológico que aparece habitando los cielos.

Como los animales míticos del Viejo Mundo, el Animal Lunar, debido a su longevidad, tiene múltiples funciones como su relación con el cielo y los sacrificios. Existió por largos periodos de tiempo en las culturas costeñas, pero no cambió mucho en su apariencia o asociaciones.

En los tiempos Chimú, la cosmología de la costa norte estaba ligada a la realeza divina. Este cambio se manifiesta en el Animal Lunar cuando toma los adornos del "Rey con el tocado creciente". El Animal Lunar es manipulado para propósitos ligeramente diferentes a través de su historia, por lo cual se mantuvo reconocible por lo menos mil quinientos años, desde Gallinazo hasta los tiempos coloniales. Claramente este ser fue una figura importante en la cosmología de la costa norte. Simultáneamente, la presencia perdurable del mismo provee un testimonio de continuidad en la cosmología costeña, lo cual sugiere que a pesar del cambio de la organización socio-política, la cosmología costeña persistió.

BIBLIOGRAFÍA

BENSON, Elizabeth P.

1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

1985 "The Moche moon". En: ***Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory: Papers from the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory***, D.P. Kietok y D.H. Sandweiss, editores, págs. 121-136. Ithaca, Cornell University Latin American Sudies Program.

BOURGIGNON, E.

1999 "Dragon". En: ***Encyclopedia Americana***, International Edition 9: 325-326. Danbury, Grolier.

BRUHNS, Karen Olsen

1976 "The moon animal in Northern Peruvian art and culture". ***Ñawpa Pacha*** 14: 21-39. Berkeley, Institute of Andean Studies.

CALANCHA, Antonio

[1638] 1974-77 ***Crónica Moralizada.*** Lima, Ignacio Prado Pastor.

CORDY-COLLINS, Alana
1977 "The moon is a boat! A study in iconographic metodology". En: ***Pre-Columbian Art History, Selected Readings***, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, págs. 421-434. Palo Alto, Peek Publications.
1998 "The jaguar of the backward glance". En: ***Icons of Power: Feline Symbolism in the Americas***, N. J. Saunders, editor, págs. 155-170. London, Routledge.
DONNAN, Christopher B.
1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Simbolic Comunication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.
1992 ***Ceramics of Ancient Peru***. Fowler Museum of Cultural History, University of California. Los Angeles.
DONNAN, Christopher B. y Donna McCLELLAND
1999 ***Moche Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists***. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
ENCICLOPEDIA AMERICANA
1999 "Chimera". En: ***Encyclopedia Americana***, International Edition 6: 484b. Danbury, Grolier.
2000 "Griffin". En: ***Encyclopedia Americana***, International Edition 13: 491. Danbury, Grolier.
ENCICLOPEDIA BRITÁNICA
1994 "Dragon". 15th Edition 4: 209. Encyclopaedia Brittanica, Inc., Chicago.
1994 "Griffin". 15th Edition 5: 496. Encyclopaedia Brittanica, Inc., Chicago.
HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 ***Iconografía mochica***. Lima, Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.
HOCQUENGHEM, Anne Marie y Patricia J. LYON
1980 "A class of anthropomorphic supernatural female in Moche iconography". ***Ñawpa Pacha*** 18: 27-50. Berkeley, Institute of Andean Studies.
KITCHENER, Andrew
1991 ***The Natural History of Wild Cats***. Comstock Publishing Association. Ithaca, Cornell University Press.
KUTSCHER, Gerdt
1950 ***Chimu. Eine altindianische Hochkultur***. Berlín, Gebr. Mann.
1983 ***Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils***. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18. Bonn, Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.
LAVALLÉE, Danièle
1970 ***Les représentations animales dans la céramique Mochica***. Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, 4. Paris, Musée de l'Homme.
LUMBRERAS, Luis Guillermo
1979 ***El arte y la vida Vicús***. Lima, Banco Popular del Perú.
McCLELLAND, Donna D.
1990 "A maritime passage from Moche to Chimu". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 75-106. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.
MENZEL, Dorothy.
1977 ***The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle***. Berkeley, University of California.
PETERS, Ann H.
1991 "Ecology and Society in Embroidered Fringes from the Paracas Necropolis". En: ***Paracas: Art and Architecture***, Ann Paul, editora. Iowa City, University of Iowa Press.
PURIN, Sergio
1979 ***Vases Anthropomorphes Mochicas des Musées Royaux d'Art et d'Histoire***. Corpus Americanensium Antiquitatur, Unión Academique Internationale, Fasc. 1. Bruxelles.

REICHERT, Raphael X.
1977 ***The Recuay Ceramic Style—A Re-evaluation***. Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles.
ROWE, Ann P.
1984 ***Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor***. Washington, D.C., Textile Museum.
SÁENZ, Daniel
1998 "Cajamarca: al alcance de los sentidos". ***Rumbos*** 111 (13): 64-78. Lima.
SAWYER, Alan R.
1966 ***Ancient Peruvian Ceramics. The Nathan Cummings Collection***. The Metropolitan Museum of Art. New York Graphic Society.
SMITH, John
1978 ***The Recuay Culture: A Reconstruction Based on Artistic Motifs***. Ph.D. Dissertation. University of Texas, Austin.
TELLO, Julio C.
1923 "Wira Kocha". ***Inka*** 1 (1): 93-320. Lima.
TURNER, V.
1985 "Animal symbolism, totemism, and the structure of myth". En: ***Animal Myths and Metaphors in South America***, G. Urton, editor, págs. 49-106. Salt Lake City, University of Utah Press.
VALLEJOS MONTOYA, Francisco
1995 "Inician restauración de ídolo de madera Mochica". ***El Comercio***, viernes 4 de abril. Lima.

12 /

LA DEIDAD SUPREMA EN LA ICONOGRAFÍA MOCHICA: ¿CÓMO DEFINIRLA?

Krzysztof Makowski

EL PANTEÓN Y LA ESTRUCTURA DEL PODER

La determinación del número y de las características de las divinidades principales mochica tiene relevancia no sólo para los estudios sobre las religiones andinas, sino también sobre el sistema del poder imperante en la costa norte del Perú entre los siglos II y VIII d.C. Es bien sabido que guerreros y sacerdotes lucen durante los combates y bailes rituales los mismos tipos de vestidos y tocados que los seres sobrenaturales. Esta correspondencia es particularmente flagrante cuando se compara el atuendo de los jefes con la manera como están ataviadas las deidades principales, estas mismas que suelen presidir ofrendas y combates (Alva y Donnan 1993) y sostienen una copa en la mano, probablemente llena de sangre sacrificial. Alva y Donnan (1993) y Castillo (Castillo 1993, Donnan y Castillo 1994), sugieren incluso que los sacerdotes mochica se disfrazaban durante las ceremonias y adoptaban el aspecto de seres sobrenaturales (contra Makowski 1994a). Es de suponer, por ende, que como en otras civilizaciones antiguas, las relaciones del poder imperantes en la sociedad mochica se fundamentaban en un complejo discurso mítico, y las jerarquías políticas buscaban sustento en los principios del supuesto orden natural (Hocquenghem 1987; Bawden 1994, 1996; Makowski et al. 1994; DeMarais et al. 1996; Makowski 1998). De ser así, las insignias de los dioses supremos que ostentan los gobernantes mochica habrían tenido el propósito de señalar

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 343-381. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fig. 12.1. Larco reconoció una sola divinidad suprema y propuso llamarla *Ai-Apaec*.

un parentesco directo o indirecto con los seres míticos que han animado el mundo, o han dado origen a las instituciones sociales. La validez de este supuesto no está en realidad puesta en duda, que sepamos, por ninguno de los investigadores. No hay, sin embargo, consenso en las interpretaciones, ni en cuanto al número de divinidades, ni en cuanto a sus características y jerarquías. Se vislumbran por lo menos tres perspectivas diferentes.

Un grupo de estudiosos (Vg. Alva y Donnan 1993, Campana y Morales 1997, Alva 1999) ha adoptado explícita o implícitamente la hipótesis de Larco (1938, 1939), quien creía reconocer una sola divinidad suprema en múltiples manifestaciones (Fig. 12.1) y propuso llamarla *Ai-Apaec*, es decir *El creador* en el idioma *muchik*. Dicho nombre está mencionado en el diccionario de Fernando de la Carrera (1939 [1644]), a lado de el de *Chico-paec* (*El hacedor*). Larco hace una sugerente y precursora interpretación de las imágenes mochica, a partir de las tradiciones indígenas aún conservadas, y de las escuetas menciones dejadas por los sacerdotes que desarrollaron la acción evangelizadora en la costa y en la sierra norte durante el siglo XVII. En su épica visión, Larco esboza la imagen de un fuerte estado despótico bajo el mando de los *Cie-quich*, supuestamente retratados en las vasijas escultóricas. La dinastía de los Cie-quich, guerreros-sacerdotes, habría gobernado en el nombre de *Ai-Apaec*, desde su capital en el valle de Moche, por intermedio de gobernantes regionales *alaec* (Larco 1945: 22-23). No es de extrañar que la visión de Larco resultó particularmente atractiva para todos aquellos investigadores (desde Collier 1955a) quienes establecen puentes de comparación directa entre las expresiones culturales mochica y las civilizaciones urbanas del Mediterráneo Oriental, particularmente en los aspectos económico-sociales (sociedad de clases) y políticos (ciudades-estado con el gobierno teocrático de carácter despótico).

El segundo grupo de estudiosos ha seguido el camino trazado por Benson y Berezkin. Benson (1972: 72 y ss.) ha propuesto hacer la distinción entre la divinidad de rango mayor con el tocado de semicírculo (Fig. 12.2a), y una subalterna, ataviada del turbante con la imagen del

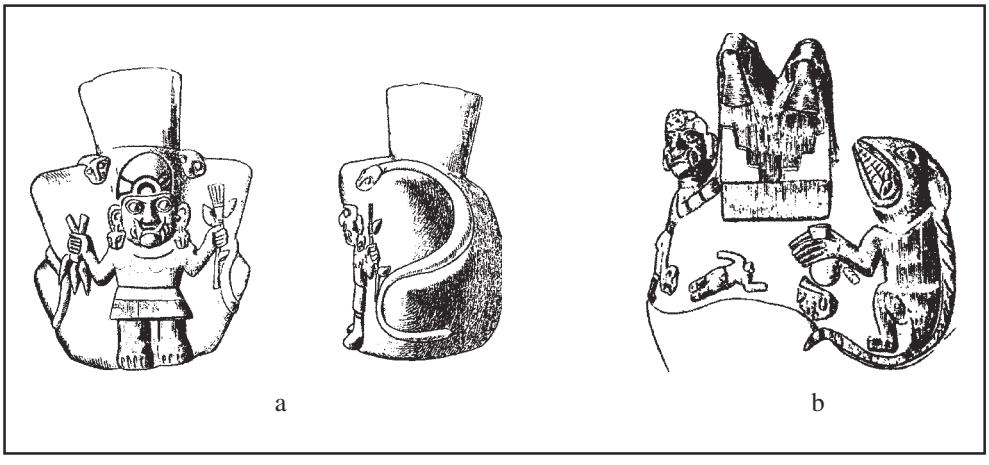


Fig. 12.2. Benson (1972:72 y ss.) distingue entre una divinidad de rango mayor con el tocado de semicírculo (a), y una subalterna, ataviada del turbante con la imagen del felino y del cinturón de serpientes (b).

felino y del cinturón de serpientes (Fig. 12.2b); este último posee un *alter ego* que se desenvuelve en el ámbito marino (véase también Kutscher 1954; Donnan 1976, 1978). Berezkin (1972, 1980) presentó argumentos empíricos para la existencia de un número mucho mayor de protagonistas divinos de alto rango. En el numeroso grupo de seres sobrenaturales masculinos, dos seres lucen cinturones de serpientes (llamados dioses A y B; Fig. 12.3d y 12.3e): uno, ataviado de tocado semicircular, está acompañado frecuentemente por dos grandes serpientes (dios C; Fig. 12.3b) y el cuarto se diferencia, entre otros, por el tocado de *tumi* y su aspecto radiante (*Rayed God*, divinidad radiante; Fig. 12.3a). La existencia de esta última divinidad fue sugerida ya por Ubbelohde-Doering (1931) y Kutscher (1948, 1954). Berezkin se percató también de la principal dificultad para reconocer de manera confiable a los personajes sobrenaturales. El repertorio de atributos y rasgos es muy amplio, y varios de ellos no parecen relacionarse con un personaje en particular de manera tan exclusiva, como, por ejemplo, la piel de león y el mazo remiten de modo inequívoco a la personalidad iconográfica del *Heracles* (Hércules) griego. Sólo las escenas, que reúnen a más de un personaje, ponen en evidencia las diferencias de identidades, y hacen posible distinguir a un protagonista de un otro que lo acompaña.

La lista preliminar de divinidades principales, propuesta por Berezkin, fue refinada y modificada en el transcurso de las últimas dos décadas. Hocquenghem y Lyon (1980) y recientemente Holmquist (1992) han definido la personalidad de la divinidad femenina (Fig. 12.3f). Benson (1980) y Mester (1983) caracterizaron la divinidad-búho (véase también Bourget 1991; Fig. 12.3c). Castillo (1989) ha hecho un seguimiento exhaustivo de los personajes masculinos de cinturones de serpientes, así como de sus adversarios en las escenas de combates, sin llegar a profundizar las diferencias entre los personajes A y B. Más recientemente, Lieske (1992, 2001) publicó el primer repertorio sistemático de los personajes sobrenaturales en la iconografía mochica, en el que confirma la validez de las clasificaciones anteriores, salvo para los personajes de cinturones de serpientes. En lugar de dos, Lieske distingue tres seres a partir

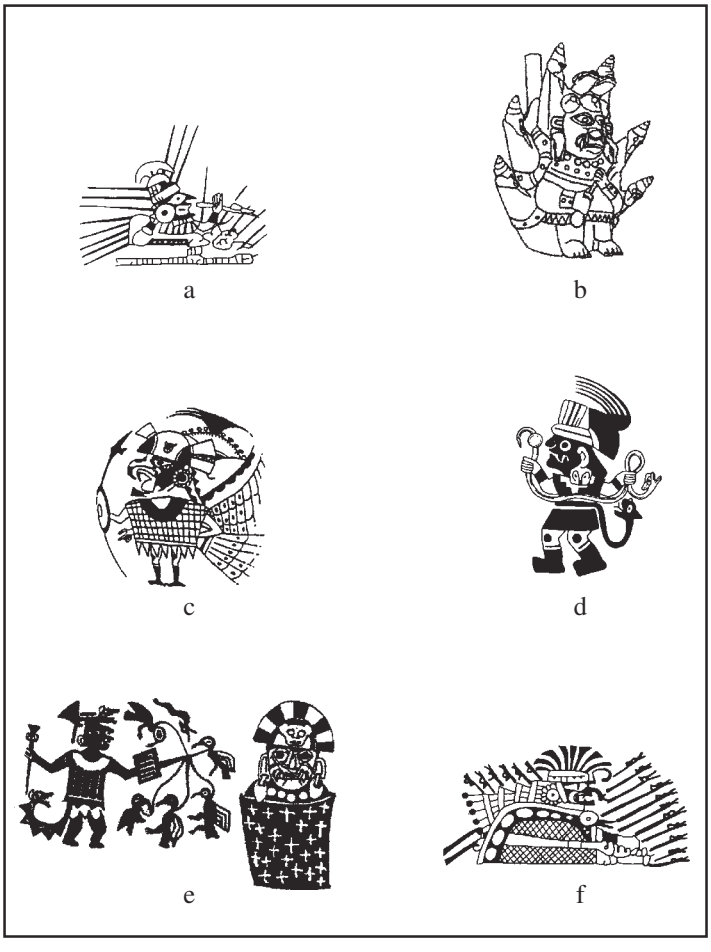


Fig. 12.3. a) *Rayed God*, divinidad radiante transportado en la litera por las aves, que se diferencia por el tocado de *tumi* y su aspecto radiante; b) el dios inmóvil, sentado en las entrañas de los cerros y acompañado por serpientes; c) la divinidad-búho, ataviado de una camiseta resplandeciente recubierta de placas de metal; d) y e) dos seres lucen cinturones de serpientes, llamados dioses A y B por Berezkin (1972, 1980) y *Mellizos* en la terminología de Hocquenghem (1987); f) la personalidad de la divinidad femenina definida por Hocquenghem y Lyon (1980) y Holmquist (1992).

de las diferencias en los tocados (personajes D, E, F). Su clasificación comprende nueve tipos de personajes principales (denominadas A-J), y diez de menor rango (K-T); estos últimos suelen aparecer en las escenas de duelo entre las divinidades, en las escenas de carrera, de adivinación (juegos de pallares y palitos) y de combate.

Gracias a los avances en los estudios analíticos, Hocquenghem (1987) pudo esbozar la primera reconstrucción del panteón mochica con cinco divinidades masculinas principales, además de una diosa y de una iguana antropomorfa (Fig. 12.4). Entre los dioses masculinos, cuatro se distinguen por la presencia de atributos sugeridos por Berezkin. El quinto es un ser dotado de cuerpo de búho. En la opinión de Golte (1994), la hipótesis de Hocquenghem es plenamente coincidente con la de Lieske, dado que la distinción que esta última ha hecho entre los personajes de cinturones de serpientes (E) y (F) resulta improcedente. El ser (E) sería una variante del ser (F).

Las interpretaciones de Hocquenghem no están desprovistas de fundamentos comparativos, pero sus paralelos no provienen del Mediterráneo sino de América del Sur, en particular de la

sierra centro-andina. Hocquenghem está persuadida que la cosmovisión y el sistema político mochica guarda estrechas similitudes con el sistema Inka, tal como éste se refleja, según ella, en los testimonios de Molina (el Cuzqueño), Polo de Ondegardo, Betanzos, Cobo, Guamán Poma de Ayala y otros cronistas del XVI y XVII. Por consiguiente, ubica en la cima del panteón mochica a una tríada compuesta por:

1. El dios guerrero radiante transportado en la litera por las aves (Fig. 12.3a);

2. El dios inmóvil, sentado en las entrañas de los cerros y acompañado por serpientes (Fig. 12.3b);

3. El dios búho, ataviado de una camiseta resplandeciente recubierta de placas de metal (Fig. 12.3c).

La personalidad iconográfica del primero insinuaría el parentesco con el Sol (*Inti*), del segundo con Pachacamac - Ticci-Wiracocha, y del tercero con el Trueno (*Illapa*). Los dos ancestros míticos que lucen cinturones de serpientes (Fig. 3d y 3e), *Mellizos* en la terminología de Hocquenghem, habrían desempeñado el papel de héroes civilizadores, comparable, por ejemplo, con el Tocapu y con el Imaymana Wiracochas. Como ellos, los mellizos mochica se mueven en espacios opuestos, uno en las llanuras del mar y de la costa, el otro en el paisaje valluno de la sierra.

La reconstrucción de la sociedad y de las instituciones políticas mochica que nace bajo la pluma de Hocquenghem, entre descripciones analíticas y comparaciones etnohistóricas a veces audaces, es muy distante de la imagen del estado despótico mediterráneo con su cultura urbana. Un nutrido calendario de ritos propiciatorios y de pasaje, celebrados bajo el mando de la casta guerrera, y de sacerdotes con atributos de shamanes, organiza la vida de la sociedad. La iconografía sugiere, según Hocquenghem, la existencia de estamentos pero no de clases. El valor y la resistencia permitían a un guerrero ascender en escala social. Todos los hombres tuvieron que someterse a la prueba de combates rituales y eventualmente perecer ofreciendo su sangre a las divinidades ancestrales. La procedencia y el parentesco normaban los derechos y las obligaciones del individuo como miembro de una comunidad dada. Un complejo sistema cuatri- (dos mitades y cuatro parcialidades) y tri-partito normaba la percepción del orden social y político. El modelo de Hocquenghem se nutre del estructuralismo de Levi-Strauss, y de lúcidas observaciones del neomarxista Krader. Los dos antropólogos intentaban, cada uno a su manera, precisar las diferencias que separan a las sociedades tradicionales del Nuevo y del Viejo Mundo. La argumentación de Hocquenghem ha sido parcialmente retomada por Shimada (1994a: 24-26, 100), con la intención de fundamentar la tesis principal del autor sobre la evolución de la sociedad mochica. Shimada cree que el surgimiento de la ciudad y del estado despótico tuvo lugar en la última fase de la historia mochica (Moche V). Ello explicaría los rasgos estructurales que la cultura Mochica comparte, en su opinión, con la de otras jefaturas complejas del Nuevo Mundo (Vg. Earle 1991).

Nuestra propia propuesta (Makowski 1989, 1994a, 1994b, 1994c, 1996b, 1998, 2000, 2001; Bonavia y Makowski 1999), se alimenta de los resultados de los estudios analíticos que acabamos de mencionar, pero difiere de ellos en importantes aspectos metodológicos e interpretativos. Entre otros, creemos poseer argumentos empíricos de peso para descartar la

Fig. 12.4. Reconstrucción del panteón mochica, con las relaciones de oposición.

hipótesis sobre la *estructura temática* de la iconografía mochica. Estamos asimismo conscientes de grandes limitaciones que tiene el método de análisis tipológico-formal, dado que los personajes cambian de atributos cuando pasan de una condición y/o actuación a la otra. Por ejemplo, en las escenas de combate (Alva y Donnan 1993; Hocquenghem 1978; Shüler-Schöming 1979, 1981; Makowski 1996b), un guerrero se transforma en prisionero, y asimismo en futura víctima de sacrificios. En cada uno de los episodios de esta breve historia tiene apariencia diferente: de guerrero, de vencido desnudo, de corredor cautivo con soga en el cuello, de víctima vestida de túnica (Benson 1982), de cadáver desangrado (Hocquenghem 1987, Figs. 182, 186; Zighelboim 1995a, 1995b). Suponemos que los cambios de apariencia ocurren también en el caso de ciertos personajes míticos, particularmente aquellos que suelen asumir roles activos (Castillo 1991, Holmquist 1992). Por ejemplo, las dos divinidades guerreras principales poseen caras humanas cuando están retratadas en el contexto de su habitual residencia, pero adquieren rasgos faciales de aves cuando se las representa en desplazamientos o en la faz de la tierra (Makowski 1996b). Aquellas divinidades lucen el vestido de guerreros de alto rango y se relacionan mediante los rasgos y ámbitos de acción con espacios opuestos. Uno de ellos, correspondiente a la divinidad A de Donnan (1975, 1985) y a algunos personajes calificados como *Rayed God* por Berezkin (1980), puede aparecer bajo forma del águila antropomorfa resplandeciente y suele desplazarse en anda portada por aves, o por cánidos e iguanas. El otro, adquiere en ciertas circunstancias las características corporales de búho. Las cuevas de las montañas son los ámbitos en los que suele desenvolverse. Las dos divinidades de cinturones de serpientes, de menor estatus que las anteriores, a juzgar por su vestido, pertenecen también en relación de oposición una respecto a la otra (Fig. 12.4). Uno de los dioses luce el vestido de pescadores (Vg. escenas de caza de lobos marinos y pesca, Hocquenghem 1987, Figs. 120, 121; Bourget 1994) y sus atributos lo relacionan simbólicamente con la agricultura y con la pesca. Es el compañero habitual de la única divinidad femenina, estrechamente relacionada con el mar, y con la imagen de la creciente lunar (Cordy-Collins 1977, Hocquenghem y Lyon 1980, Holmquist 1992). El otro, tiene atuendo similar a los guerreros de los valles (Vg. escenas de caza de venados, Donnan 1982, 1997), y realiza todas las actividades propias a la elite mochica (Castillo 1989).

Esta reconstrucción del panteón mochica guarda una necesaria y estrecha relación con nuestra manera de entender las características de la sociedad durante el periodo Intermedio Temprano, y de los mecanismos de poder imperantes en ella. Creemos que los artefactos, los comportamientos y los motivos que clasificamos bajo el rubro *Mochica* se relacionan desde la primera fase en la historia de esta cultura (Mochica I, Larco 1948) con el surgimiento y la evolución de estados de carácter regional, cuya área de influencias generalmente transciende el espacio de un solo valle. La rápida difusión de los estilos Virú-Gallinazo y Mochica, casi siempre asociados en los entierros de elite y en la arquitectura monumental, interpretamos como la evidencia de una expansión política (Makowski 1994a, 1994b, 1998), la que quizás se iniciaría en los valles de Virú y Moche (Vg. Fogel 1993). A raíz de esta expansión habrían surgido varios centros de poder (Shimada 1994a, 1994b), entre los cuales un papel de importancia desempeñaban el valle bajo de Jequetepeque (Dos Cabezas y la Mina) y el Alto Piura. El mecanismo de su formación podría explicarse en los términos de la teoría de entidades políticas múltiples (*peer polities*, Renfrew y Cherry 1986). Como en los casos maya o griego, las historias de cada uno de los centros no estuvieron necesariamente entrelazadas de manera directa. Las guerras entre las casas reinantes, llevadas a cabo siguiendo reglas ritualizadas, han sido probablemente tan frecuentes como las relaciones matrimoniales, los intercambios

de regalos y, eventualmente, de materias primas y de productos. Sin embargo, las elites gobernantes cultivaron la tradición mítica del origen común, compartían la fe en las mismas divinidades, y el mismo calendario ceremonial.

En la iconografía, los mismos personajes, los mismos episodios narrativos e incluso contenidos temáticos pueden ser rastreados desde las fases más tempranas hasta las más tardías (Moche I a Moche V; Castillo 1991, Bawden 1996) en un área sorprendentemente amplia, desde Piura hasta Nepeña e incluso Huarmey. Estamos de acuerdo con Bawden (1996: 201) que los estilos Mochica y Virú-Gallinazo *"differ markedly in the material manifestations of political ideology"* (*difieren enfáticamente en su manera de expresar la ideología política por medios materiales*, trad. nuestra) y que *"there is increasing evidence for their contemporaneity through much of the Early Intermediate Period, a situation that precludes any possibility of simple cultural succession"* (*disponemos de evidencias cada vez mayores para la contemporaneidad* (de ambos estilos) *a lo largo de la mayor parte del Periodo Intermedio Temprano, la situación que hace descartar cualquier posibilidad de una simple sucesión cultural* (trad. nuestra). La cerámica en estilo Virú-Gallinazo y las construcciones que se atribuyen a este mismo estilo comparten ciertas características tecnológicas generales. Las técnicas usadas son poco sofisticadas y su uso resulta plenamente compatible con los niveles aldeanos e incluso familiares en la organización de la producción. En cambio, los artefactos y las construcciones en el estilo Mochica se caracterizan en la mayoría de casos por una marcada sofisticación tecnológica, Vg. el tapial, el adobe hecho a mano Gallinazo, v/s el adobe de molde liso Mochica. En la metalurgia (Makowski y Velarde 1998) y en la cerámica, aquella diferencia es más flagrante aún: pastas finas, engobes de color, ambientes de cocción perfectamente controlados, confección de molde, etc., caracterizan la producción de los alfareros mochica (Makowski 1994b), y lo que es más importante aún, las formas de recipientes remiten a usos exclusivamente ceremoniales (botellas, cántaros, cancheros, vasos acampanulados o tazones). Ello explicaría la recurrencia muy limitada del estilo Mochica en las primeras fases, salvo contextos funerarios de elite y ciertos espacios en la arquitectura ceremonial, la que contrasta con la omnipresencia del estilo Virú-Gallinazo (Shimada y Maguiña 1994). Este último nombre fue asignado a las categorías de la cerámica doméstica (Ford 1949, Collier 1955b), y a relativamente escasos ejemplos de la cerámica ceremonial, en los que frecuentemente se percibe la influencia de los talleres mochica (Larco 1945).

Consideramos, por ello, que el estilo mochica caracteriza a los artefactos que salieron de talleres estatales y a todos los resultados de la labor productiva organizada por el estado con la participación de sus especialistas. El estilo Virú-Gallinazo representa a una de las tradiciones más importantes de cultura material del inicio del periodo Intermedio Temprano que coexiste en la costa norte con otras, marginadas, como Salinar, Vicús y con las variantes costeñas de Recuay. Tanto el Virú-Gallinazo como los estilos que acabamos de mencionar están presentes en toda clase de contextos –Vg. públicos monumentales, domésticos aldeanos, entierros– y caracterizan a la alfarería doméstica. Resulta lícito, por ello, considerarlos expresiones materiales de identidades étnicas definidas. Este no es el caso del estilo Mochica. Hay suficientes premisas para demostrar que su imaginería constituía un medio eficiente para transmitir la ideología que hacía viable la existencia de estados multiétnicos (Makowski, Amaro y Eléspuru 1994, Bawden 1994, Makowski 1998). Estamos tentados de abordar el problema de coexistencia de estilos desde la perspectiva de lucha de grupos y facciones por el poder (Brumfiel y Fox 1994). El estilo Mochica, como el estilo egipcio (dinástico) a fines del periodo Predinástico

(Kemp 1989), surge sin claros antecedentes porque representa una institución nueva, el estado, y un nuevo sistema de organización de producción de parafernalia de culto, la que hace posible superar idiosincrasias y hacer uso de conocimientos acumulados por varios grupos étnicos. A medida que las instituciones del estado se estaban consolidando, el estilo Mochica logró absorber a las demás expresiones culturales étnicas. En las fases tardías (Mochica IV y V) percibimos en efecto que varias tradiciones tecnológicas y lenguajes formales se amalgaman creando una unidad ecléctica, un conspicuo *estilo corporativo* (Moseley 1992).

La importancia de la iconografía religiosa y de la producción de parafernalia de culto para la sobrevivencia del estado se desprendía, creemos, de las características muy particulares del sistema socio-económico imperante. Hemos calificado este sistema de *antiurbano* (Makowski 1996b, 2000, 2001), por varias razones. Las tendencias aglomerativas autosostenidas no antecedieron por mil años a las evidencias del surgimiento de instituciones políticas complejas, y no siguieron la línea evolutiva observada en el caso de Mesopotamia entre el fin de periodo Obeid y el periodo Dinástico Temprano II (véase Wilson 1997). En el estado actual de conocimientos, grandes complejos de aspecto urbano parecen haber sido construidos gracias a una decisión política (Vg. Pampa Grande, Shimada 1994a); poseemos evidencias suficientes para hablar de un *urbanismo compulsivo del estado.* Por otro lado, en aquellos complejos, y en todos los sitios considerados centros administrativos (Wilson 1988: 151-223), o en supuestas unidades habitacionales de elite (*regular aglutinated villages, semi-isolated large houses, rectangular enclosure compounds*, Willey 1953: 131-233), se repiten de manera recurrente formas de arquitectura ceremonial, incluso en las zonas supuestamente residenciales, Vg. plazas, plazoletas hundidas, recintos con banquetas, o con paredes decoradas, plataformas con rampas, etc. (Vg. Chapdelaine et al. 1997: 71-92). Podemos estimar que más de 60% del área estuvo ocupada por la arquitectura pública, la que incorporaba a los espacios sagrados y marginaba a los espacios domésticos. Comparativamente, en el Mediterráneo Oriental, las áreas públicas raramente ocupan más de 30% del espacio urbanizados. Cabe enfatizar que la arquitectura pública monumental no se concentra exclusivamente en las aglomeraciones de aspecto urbano, sino que está distribuida en todo el valle a lo largo de los canales de riego y de los caminos (Canziani 1989). Las representaciones de carreras, combates rituales en los que se enfrentan los habitantes del valle río arriba con los habitantes del litoral, de procesiones, sugieren que esta arquitectura dispersa organizaba y sacralizaba el espacio de manera muy similar a la de los ceques en Cuzco (Zuidema 1986 *inter alia*, Bauer 1998), y creaba un marco escenográfico para los ritos. Las recientes excavaciones en la Huaca de la Luna (Uceda et al. 1997, Uceda y Armas 1998, Uceda 1999), uno de los principales centros urbanos mochica, revelaron la existencia de extensos barrios al pie del templo donde se producía la parafernalia de culto, incluyendo la cerámica. En resumen, la arquitectura monumental pública, con sus paredes profusamente decoradas cumplía probablemente una función coincidente con la de la cerámica ceremonial y otros soportes de imágenes. En la arquitectura se materializaban los principios ideológicos sobre los que descansaba el orden social. El nutrido calendario ceremonial, cuyas festividades se realizaban en el marco del paisaje sacralizado cumplía de manera eficiente con las múltiples funciones políticas y económicas que en otras latitudes desempañaban populosas urbes fortificadas. La arquitectura monumental dispersa a lo largo de los valles orientaba probablemente los flujos humanos que se desplazaban periódicamente y de manera ordenada, a nivel local y regional, para rendir el culto, tributar o cumplir con las obligaciones tipo *mit'a*.

Conforme con nuestra propuesta, el orden político mochica habría sido sustentado por dos clases de ceremonias públicas: los que formaban parte del calendario religioso estatal y los ritos funerarios de la amplia elite gobernante de todos los niveles administrativos (Vg. Strong 1947, Benson 1975, Alva y Donnan 1993, Donnan 1995, Mogrovejo 1995, Alva 1999). Tratándose de una sociedad ágrafa, la iconografía cumplía un papel de particular importancia como el principal medio de transmisión de la doctrina. La excepcional riqueza de representaciones en la pintura mural y en todos los objetos relacionados con el culto lo demuestra con creces. El estilo mochica ha logrado perpetuar durante casi 700 años (Mochica I - V) un mensaje de identidad de elites gobernantes y un ideal político. Hemos intentado decodificar los principios centrales del mensaje, a partir de la iconografía Mochica IV y V (aprox. 400 - 800 d.C.), empezando por la organización simbólica del espacio social.

De manera coincidente con Hocquenghem (1987), creemos que el conjunto de las imágenes mochica: 1) remite a una rigurosa clasificación simbólica de la sociedad en estamentos, unidades territoriales y de parentesco, cada una con sus obligaciones rituales; y 2) busca fundamentar el sistema político por medio de una comparación con el supuesto orden natural, que se concibe como preestablecido por las divinidades ancestrales en los tiempos míticos; la estructura del panteón, las relaciones entre los protagonistas de los mitos hacían recordar a la sociedad los principios básicos de aquel orden.

Nuestros análisis de la iconografía (Makowski 1994b, 1996, 1998, 2000) conllevan a resultados coincidentes con las investigaciones etnohistóricas concernientes a las estructuras políticas indígenas en la costa norte y en la costa central (Rostworowski 1983 y Ramírez Horton 1981 *inter alia*). Las relaciones políticas parecen haber adoptado una consecuente lógica dual que corresponde a una imagen igualmente dual del universo. Las fuerzas que gobiernan sobre la parte superior del mundo de los mochica (tierra firme y cielo), la que está visible a la luz del día, están personificadas por dos divinidades guerreras que lucen atuendos típicamente costeños. Una de ellas, la divinidad de los cielos de aspecto radiante, posiblemente relacionada con el sol (*Guerrero del Aguila*, Makowski 1996a), presta la forma de sus vestidos al gobernante supremo cuyas atribuciones parecen ser exclusivamente militares (Fig. 12.4). El otro *mandón* con el dominio sobre la mitad de arriba, pero de menor jerarquía que el precedente, se viste de manera similar a una de las divinidades de cinturones de serpientes (*Mellizo Terrestre*, Makowski 1996a). A diferencia del primero, este personaje asume también funciones sacerdotales (Makowski 1994b): entre otras, preside sacrificios y escenas de *cura*. La mitad inferior, gemela del universo (subsuelo y océano), sumida en la oscuridad de la noche, está bajo el dominio de la única diosa y de dos otras divinidades guerreras masculinas (*Guerrero del Búho* y *Mellizo Marino*, Makowski 1996a), cuyo atuendo remite a vestidos ceremoniales de poblaciones no mochica. Posiblemente se trata de vecinos conquistados, particularmente los de origen serrano (Recuay). En este caso, también, existen representaciones de jefes guerreros y sacerdotes supremos que comparten vestimenta y atributos de poder con las divinidades masculinas de la mitad inferior. Ello nos hizo pensar que el esquema ideal de la estructura política había tenido la siguiente forma:

Mitad superior, dominante, mochica:

gobernante supremo, atributos del jefe guerrero, compartidos con la divinidad Guerrero del Águila

gobernante subalterno, atributos de guerrero de menor rango,
de habitante de valles o de sacerdote;
los comparte con la divinidad Mellizo Terrestre.

Mitad inferior, subordinada, pueblos sometidos:

gobernante principal, atributos del jefe guerrero,
compartidos con la divinidad Guerrero del Búho;

gobernante subalterno, atributos de guerrero de menor
rango, de habitante del litoral o de sacerdote;
los comparte con la divinidad Mellizo Marino.

La subdivisión de la elite guerrera en dos mitades y cuatro parcialidades está en todo caso plasmada de manera directa en las representaciones de combates rituales y míticos (Vg. *Rebelión de objetos*, *Combate y sacrificio* en la botella de Bremen, Makowski 1996a: 20-25, Figs. 1, 12; Makowski 1998). Llama la atención que se trata de la misma lógica estructural que la que organizaba la imagen ideal del mundo y de la sociedad en Tawantinsuyu (Zuidema 1986, 1989 *inter alia*). Lo ha intuido bien Hocquenghem (1984, 1987). Sin embargo, y a pesar de la impactante similitud entre varios rituales, el calendario ceremonial mochica no ha seguido, en nuestra opinión, las mismas pautas de la definición del tiempo que los calendarios cuzqueños.

LA DIVINIDAD RADIANTE VS. EL DEGOLLADOR

Como se ha visto líneas arriba, hay tres maneras diferentes de concebir la estructura del poder, y tres propuestas divergentes en cuanto a la composición y a las características del panteón. El problema no acaba ahí, puesto que cuatro iconos completamente distintos han sido señalados como imágenes correspondientes a la divinidad de mayor jerarquía. Existe, además, el consenso en la literatura del tema que cada uno de estos motivos representa a un ser sobrenatural diferente y singular, con su propio radio de acción. Nos referimos a:

1. El personaje de casco cónico, circunscrito por un halo de rayos serpentiformes o triangulares claros (Donnan 1995) (Fig. 12.5).

2. El personaje de tocado semicircular con dos penachos, retratado entre dos serpientes monstruosas (Benson 1972) (Fig. 12.2b);

3. El personaje de cinturón de serpientes, acompañado por un perro y una iguana (*Aia apaec* de Larco 1938, 1939, 1945) (Fig. 12.1);

4. El personaje de tocado de serpientes y olas marinas, con rasgos faciales arcaizantes, prestados del estilo Cupisnique (Campana y Morales 1997) (Fig. 12.9).

Por nuestra parte, pensamos que las propuestas de Donnan y Benson (personajes 1 y 2) no son del todo excluyentes. En la reconstrucción del panteón mochica, que hemos presentado arriba, la divinidad radiante de casco cónico y halo radiante, y la de tocado semicircular acompañada de dos serpientes corresponden a divinidades supremas de rango comparable, pero de características opuestas.

Esta diversidad de opiniones resulta sorprendente pero tiene una explicación. Su origen está en dos dificultades que se presentan a todo estudioso de las identidades de seres sobrenaturales en la iconografía mochica.

En primera instancia, la gran variabilidad de atributos y rasgos dificulta la comparación formal y hace imposible crear clasificaciones rígidas. Se ha demostrado que la característica mencionada se desprende de la estructura narrativa que posee la iconografía mochica (Makowski 1989; Castillo 1989, 1991; Golte 1994; Quilter 1997). Raras veces logramos encontrar dos imágenes idénticas en todos los detalles, puesto que gestos, poses, diseños de la ropa y del tocado, objetos llevados en la mano, se relacionan directamente con la actuación del personaje y pueden variar en cada uno de los episodios de su gesta.

Los materiales y técnicas empleadas influyen a menudo en la composición (Vg. representación frontal vs. la de perfil) y en el diseño; por consiguiente, resulta difícil identificar los personajes que se conoce por sus representaciones en bulto o en relieve entre los protagonistas de las complejas escenas pintadas en línea fina sobre la superficie de vasijas ceremoniales.

Los investigadores intentaban eludir la segunda dificultad restringiendo su corpus comparativo a las imágenes realizadas en una sola técnica y en una sola convención figurativa. Por ejemplo, Benson (1972) ha centrado su análisis en las representaciones tridimensionales escultóricas, y en particular éstas que tuvieron por escenario picos montañosos. En cambio, Donnan tomó por punto de partida a una de las escenas pintadas de mayor complejidad, a la que llamó el *Tema de presentación de la copa*. Nuestra propia reconstrucción del panteón mochica (Makowski 1996a) descansa sobre el análisis de cinco categorías de escenas complejas pintadas en línea fina que reúnen el mayor número de divinidades de alto rango:

1. La rebelión de los objetos animados.

2. La travesía del océano en las embarcaciones de totora con cubierta de ida (contra las olas) y de vuelta (con las olas).

3. La entrega de la copa, relacionada con el sacrificio humano, cuyas variantes se desarrollan en diferentes lugares, variando también el número y las identidades de los participantes.

4. El despeñamiento en las montañas.

5. El enterramiento siempre asociado con las escenas de suplicio de mujer, así como con la captura y suplicio de aves. *numen*.

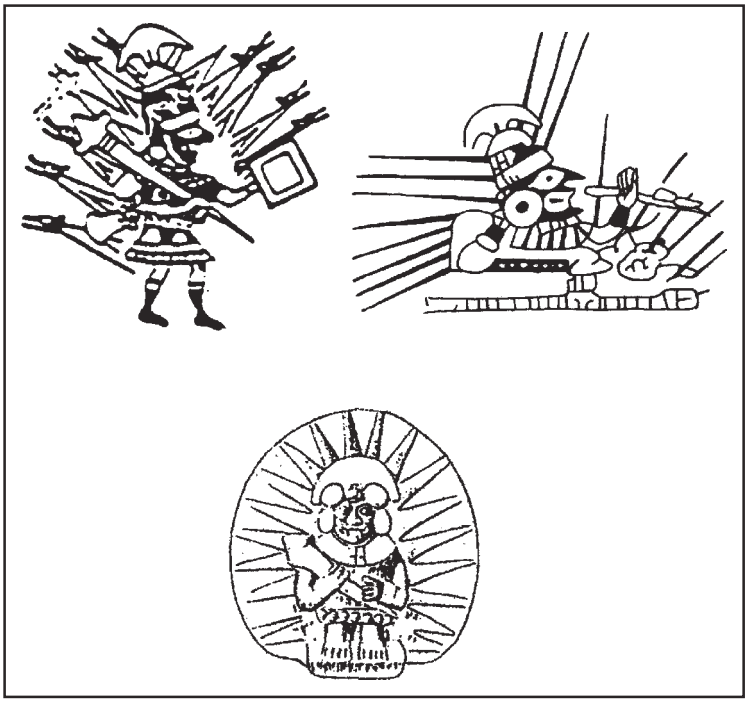


Fig. 12.5. El personaje de casco cónico, circunscrito por un halo de rayos serpentiformes o triangulares claros, o guerrero radiante.

Entre las cuatro propuestas de identificación de la divinidad suprema, la de Donnan (1975, 1976, 1978, 1985) goza actualmente de mayor aceptación que las tres restantes (véase Bawden 1996, Alva 1999). Su fundamento es el siguiente. Todas las escenas que se organizan alrededor de un grupo de dos personajes con rasgos sobrenaturales, transmitiéndose la copa el uno al otro, corresponden, según Donnan, al desarrollo de un sólo tema; este habría sido enfocado en cada caso concreto con mayor o menor amplitud y precisión de detalles. La famosa escena de *Presentación de la copa* (*Presentation theme*, botella de Müseum für Volkerkunde nº 30.29.8: Kutscher 1983, Fig. 299; Hocquenghem 1987, Fig. 100; véase también la pieza similar en el Museo Larco nº XXC-000-133, en Berrin 1997: 164, nº 107), es la versión más compleja del tema. Donnan supone, asimismo, que el destinatario de la copa es el titular del sacrificio y que este papel está siempre asumido por el mismo personaje, el guerrero radiante (Fig. 12.5) (*Divinidad radiante* de Berezkin 1980, pl. II, 11, y de Hocquenghem 1987; dios A de Lieske 1992 y de Golte 1994; nuestro *Guerrero del Águila*; ver Fig. 12.4); los demás serían simples oficiantes, probablemente sacerdotes disfrazados. Dado que se trata de un sacrificio mayor, de sangre humana, el portador de la copa debe encabezar el panteón mochica.

Sin embargo, los recientes descubrimientos de proyectos nacionales en las Huacas del Sol y de la Luna, Cao, así como en Sipán, no han proporcionado nuevos argumentos a favor de la hipótesis expuesta. Por el contrario, el motivo omnipresente en la decoración parietal de los templos y en el ajuar funerario no parece corresponder al personaje identificado por Donnan, ni tampoco al *Aia apaec* de Larco.

¿Cuál de las cinco opciones interpretativas, incluyendo la nuestra, está mejor respaldada por las evidencias en el actual estado de investigaciones? Para contestar a la pregunta es menester evaluar no sólo las fuentes iconográficas analizadas sino también las metodologías, y en particular los supuestos de carácter axiomático que se esconden detrás de cada una de ellas.

Uno de estos supuestos implícitos está íntimamente relacionado con la propuesta de Donnan, a saber: dada la estructura *temática* de composición, la que supuestamente caracteriza a la iconografía mochica, los personajes principales se definirían por medio de actuaciones exclusivas para cada una de ellas. Hemos revisado recientemente (Makowski 1996a, 2001) la validez del supuesto que acabamos de enunciar con resultados negativos. Si bien, en efecto, la divinidad guerrera (personaje A), con el casco cónico coronado por una pluma en forma de media luna, figura frecuentemente como el destinatario de la copa en las escenas denominadas *"Tema de presentación",* no es la única en recibirla. Las evidencias iconográficas sugieren, por el contrario, que la ofrenda líquida (libación), hecha con la sangre sacrificial, fue la prerrogativa más importante de todas las divinidades principales, tanto de las cuatro masculinas como de la femenina. En todo caso, la variabilidad de atuendos, rasgos faciales y atributos es tan grande (Figs. 12.6a, 12.6b y 12.7), que invalida el principio arriba mencionado. Una de las escenas ilustra incluso el agasajo a los seres sobrenaturales de menor rango: porras antropomorfas o *panoplias*, águilas, búhos intercambian copas con pedestal llenas de líquido ceremonial (Vg. Kutscher 1983, Fig. 303; Hocquenghem 1987, Fig. 101; Quilter 1990).

El segundo supuesto analítico fue empleado por un mayor número de investigadores que el precedente, incluyendo a Berezkin (1972, 1980) y concierne a la relación exclusiva entre ciertos atributos y ciertos personajes. Por ejemplo, Berezkin (1972, 1980) ha definido a su *Divinidad Radiante* (*Rayed God*) como a un personaje envuelto en el halo de rayos. Opiniones similares emitieron antes que él Ubbelohde-Deoring (1931) y Kutscher (1948, 1958). Los resultados de los finos análisis iconográficos por Hocquenghem y Lyon (1980), Castillo (1989) y Holmquist (1992) pusieron en evidencia la falsedad del supuesto mencionado, para el caso del nimbo radiante. Por lo menos cinco personajes sobrenaturales distintos suelen ser representados de esta manera (Fig. 12.7). De ellos tres, la *Divinidad Femenina* de Hocquenghem y Lyon, el *Dios Radiante* de Berezkin, y el *Aia apaec* de Larco están dotados de una aureola compuesta de serpientes con cabeza de ofidio o de zorro. Las dos divinidades restantes, nuestros *Guerrero del Búho* y *Mellizo Marino*, con mayor frecuencia aparecen en medio de un nimbo compuesto de porras, o (en el caso del primero) de rayos triangulares pintados con colores oscuros (Makowski 1996a, Figs. 19, 24). Holmquist (1992) y Quilter (1997) han demostrado, además, que el rasgo mencionado se pone manifiesto sólo en ciertos contextos narrativos, cuando los seres sobrenaturales toman la copa ceremonial en sus manos, o cuando se desplazan en bote o en litera.

A conclusiones similares se llegaría probablemente en el caso de la serpiente bicéfala, pero hacen aún falta estudios sistemáticos. En todo caso, por lo menos tres divinidades distintas estuvieron retratadas bajo el arco conformado por este animal mítico (Fig. 12.8). La serpiente probablemente simboliza el cielo (¿Vía Láctea?, conforme con la hipótesis de Tello 1924 y Valcárcel), puesto que puede estar sustituida, en algunas representaciones en relieve, por varios signos de apariencia estelar y solar alineados en forma de arco (Vg. Makowski 1996a, Fig. 23 con la representación de ambos motivos). Está claro que el nimbo radiante y el arco remitían a diferentes estados por los que atravesaban las divinidades en lugar de indicar identidad de

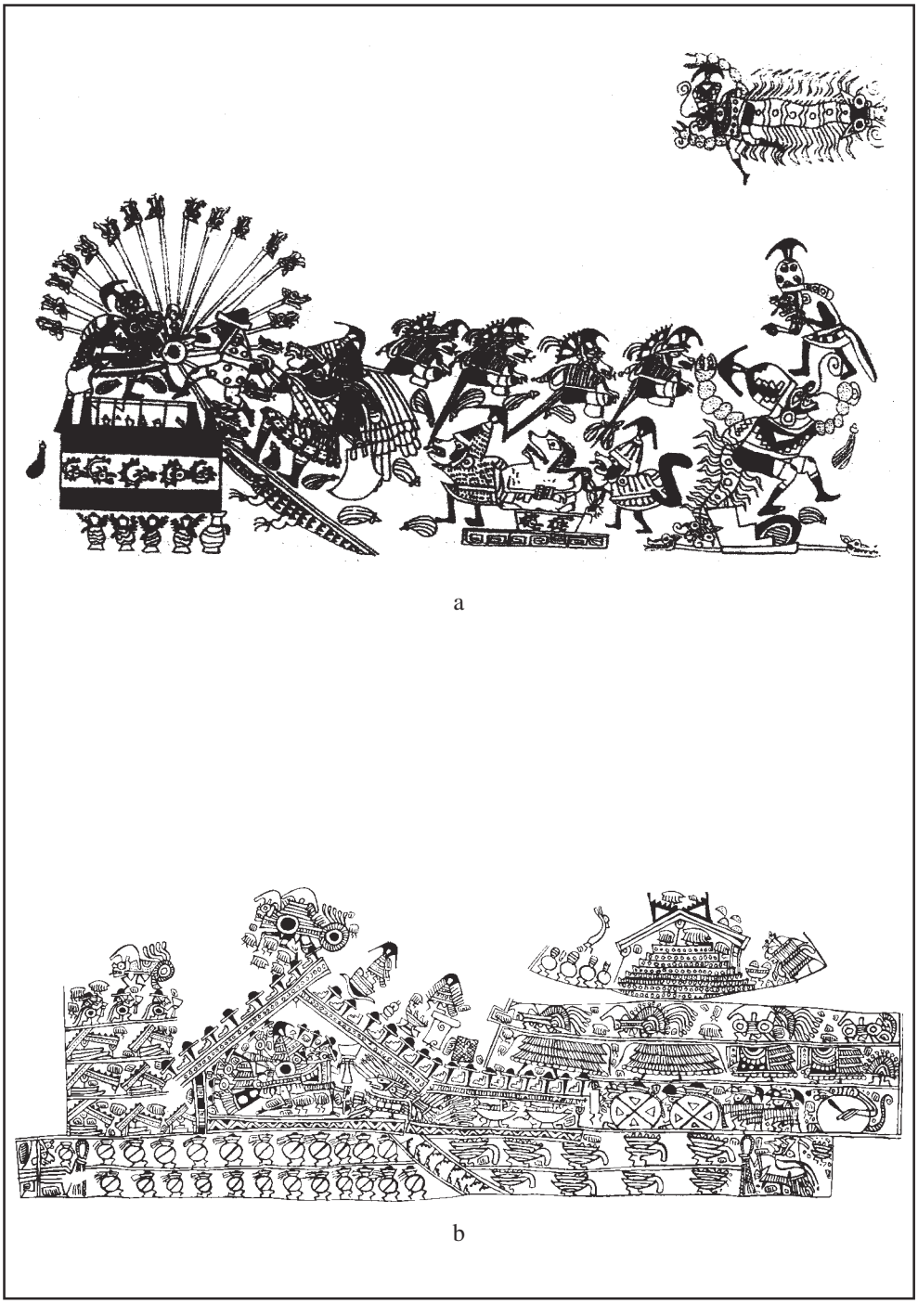


Fig. 12.6. La divinidad guerrera (personaje A), con el casco cónico coronado por una pluma en forma de media luna, figura frecuentemente como el destinatario de la copa en las escenas denominadas *Tema de Presentación*.

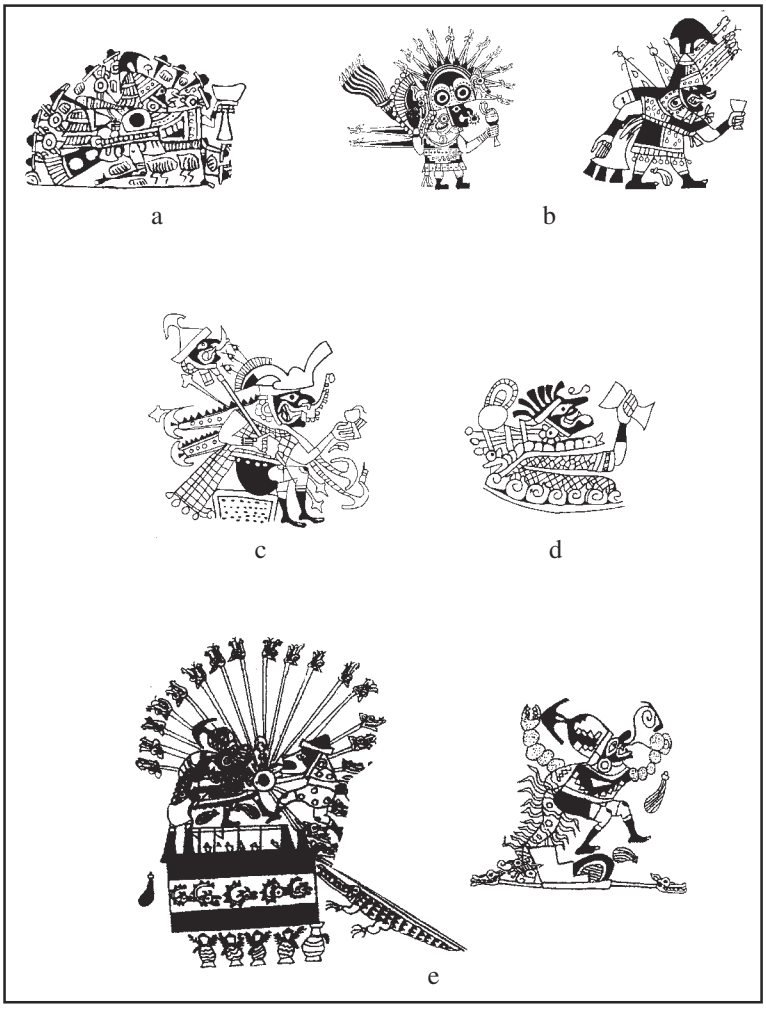


Fig. 12.7. Variabilidad de atuendos, rasgos faciales y atributos de la divinidad guerrera . Por lo menos cinco personajes sobrenaturales distintos suelen ser representados de esta manera. De ellos tres, la *Divinidad Femenina* de Hocquenghem y Lyon, el *Dios Radiante* de Berezkin, y el *Aia apaec* de Larco están dotados de una aureola compuesta de serpientes con cabeza de ofidio o de zorro.

Fig. 12.8. La serpiente bicéfala: por lo menos tres divinidades distintas estuvieron retratadas bajo el arco conformado por este animal mítico.

alguna de ellas (como lo sugiere Golte 1994: 74; *Señor de Vía Láctea*). Por ejemplo, el halo de rayos podría significar la aparición de un *numen* en el cielo diurno como estrella matutina o vespertina, la Luna o el Sol. La serpiente bicéfala ubicaría, en cambio, el personaje en el universo de la noche. Esta última hipótesis posee un buen fundamento iconográfico.

Algunos investigadores (Vg. Benson 1972, Hocquenghem 1987) supusieron que los escenarios en los que se desenvuelven los seres sobrenaturales formaban parte de su personalidad mítica y que, por lo tanto, podían servir de criterio analítico para identificar a las divinidades. Los estudios sobre los personajes del mar (Holmquist 1992, Bourget 1994) y de las montañas (Zighelboim 1995a, 1995b) demostraron que aquel supuesto carece de validez. La función del entorno paisajístico es otra: éste ambienta la actuación y ayuda a identificar el episodio narrativo; ninguno de los escenarios se relaciona de manera exclusiva con una deidad en particular.

Igualmente falsa como las anteriores resultó ser la supuesta relación fija entre la identidad, el gesto y el atributo. Este es, por ejemplo, el caso del *Degollador* cuyos atributos conforman un cuchillo-tumi y una cabeza cortada (Cordy-Collins 1992). El termino *degollador* está usado, por ejemplo, para describir al personaje representado en los relieves de la Huaca Cao (Franco et al. 1994). Sin embargo, los atributos mencionados aparecen en las manos de diversos seres sobrenaturales que se enfrentan en duelo a muerte. La categoría de combatientes comprende a dos divinidades de cinturones de serpientes (Castillo 1989, 1991), el Guerrero del Búho (Makowski 1996a), personajes con cuerpo de pez (Castillo 1989, Bourget 1994), dragones con rasgos faciales de zorro, lobo marino, aletas de pez (Kutscher 1983, Figs. 215-217), patas de araña (Kutscher 1983, Figs. 221-222), con serpientes monstruosas a lo largo del cuerpo o encima de la cabeza (Kutscher 1983, Figs 219-220), personajes-murciélago de cinturones de serpientes (Kutscher 1983, Fig. 218), personajes-strombus, -cangrejo -camarón (Kutscher 1983, Fig. 246). Sólo en contados casos la cabeza cortada corresponde a un ser humano y no al adversario mítico, por lo que podría tratarse de un tipo de sacrificio por decapitación (Vg. Kutscher 1983, Fig. 223, Holmquist et al. 1999: 246- 248). Hay un segundo grupo de seres sobrenaturales, retratados con el cuchillo en su mano: jaguar, puma, zorro, murciélago, búho, todos dotados de rasgos antropomorfos, cuatridente (implemento textil) animado con cuerpo de mujer. El cuchillo no constituye, en este caso, el arma de combate sino el instrumento de sacrificio (Makowski 1994b). Los seres, cuya larga lista acabamos de enumerar nunca combaten en duelo, no son guerreros sino oficiantes de ritos sangrientos: abren cuellos de los prisioneros con sus cuchillos, insertan el tubo en el orificio (Hocquenghem 1987) y extraen la sangre de la víctima. Por consiguiente, el epíteto *degollador* caracteriza bien a las actividades desempeñadas por el segundo grupo de seres, mientras que el de *decapitador* expresa la esencia de la actuación del primer grupo. La araña mítica de Cao no degüella sino decapita. Al margen de ello, es evidente que no existe en la iconografía mochica un solo ser que merece el epíteto de degollador sino varios. Hay también varios decapitadores.

LA DIVINIDAD DE LA HUACA DE LA LUNA

Los problemas metodológicos mencionados arriba no afectan a la propuesta de Campana y Morales (1997), puesto que sus fundamentos son del orden contextual. La imagen que adorna

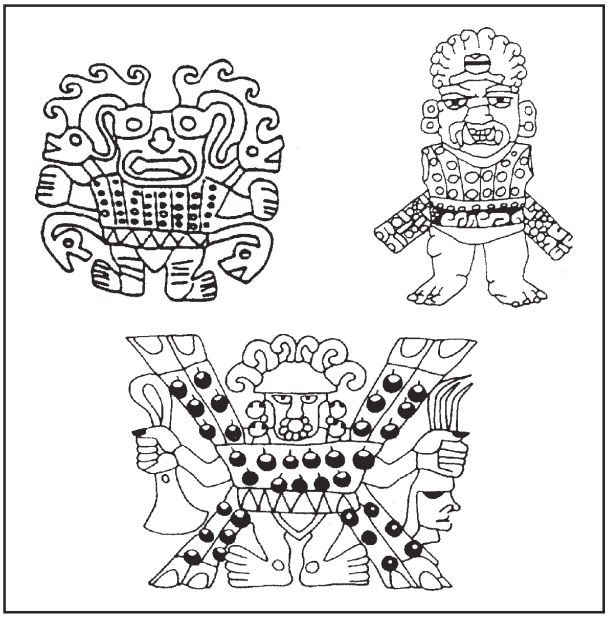


Fig. 12.9. El personaje de tocado de serpientes y olas marinas, con rasgos faciales arcaizantes, prestados del estilo Cupisnique (Campana y Morales 1997).

la fachada del templo mayor, en la hipotética capital del reino sureño (Castillo y Donnan 1994), de hecho el más importante entre los reinos mochica, constituye efectivamente una alternativa de fuerza. Según Campana y Morales (1997), el rostro pertenece a una antigua divinidad Cupisnique, la que habría logrado mantener su posición de jefe de panteón, a pesar de los dramáticos cambios culturales a fines del periodo Formativo. La cara frontal, rodeada de olas con cejas prominentes, ojos globulares, orejas bilobuladas y boca felínica dotada de grandes colmillos, fue religiosamente repetida durante varias remodelaciones de la fachada del templo (Uceda et al. 1994), lo que pone en relieve la importancia simbólica del icono. Otro rasgo distintivo son las cabezas estilizadas de aves con pico largo y encurvado en las que rematan largos apéndices (Campana y Morales 1997, Figs 8, 9, 45). El lomo de los apéndices serpentiformes a menudo lleva una fila de olas. Las caras están enmarcadas en un rombo cuyo marco conforman meandros con peces-rayas estilizadas o, lo que convence más a ambos investigadores, 16 cabezas de serpiente.

Los paralelos publicados por Campana y Morales indican que la divinidad de la Huaca de la Luna fue representada en objetos figurativos depositados en las tumbas reales de Sipán. La lista es larga:

- Las figuras acéfalas aplicadas a *estandartes* o escudos ceremoniales, tanto en los contextos del *Nuevo* (Alva y Donnan 1993, Figs. 65-67; Alva 1999, Láms. 69-74, 81, 133), como del *Viejo Señor* (Alva 1999, Láms. 244, 287, 293);

- La placa de oro que cubría la nariz del individuo denominado "*Nuevo Señor de Sipán*" (Alva y Donnan 1993, Fig. 92; Alva 1999, Fig. 115);

- La aplicación de un *estandarte* (?) hallada en la tumba del *Viejo Señor* (Alva y Donnan 1993, Fig. 189; Alva 1999, Lám. 300);

- El protector coxal de oro proveniente de la tumba saqueada (Alva 1999, Lám. 375).

El listado podría ampliarse si agregamos también las figuras que carecen de tocado de olas y de la serpiente bicéfala, pero guardan un cierto parentesco con la deidad de la Huaca de la Luna, puesto que poseen cejas prominentes y orejas bilobuladas. Cuatro pares de patas de araña (Alva y Donnan 1993: 139, Fig. 152) que emergen detrás de la espalda, y un tocado semicircular con una cara de búho en el frontis, constituyen su rasgo distintivo (Fig. 12.9). En las manos cargan un cuchillo y una cabeza humana cortada. Adicionalmente, ambas categorías de personajes comparten la característica camiseta de placas de metal y flecos triangulares así como el collar de cabezas cortadas. Los decapitadores-araña están presentes en todas las tumbas y adornan a los protectores coxales de oro y plata, plumas de tocados, y a las sonajeras que se colgaban en el cinturón:

- Protectores coxales de oro y plata, tumba del *Nuevo Señor* (Alva y Donnan 1993, Figs. 122, 123; Alva 1999, Láms. 128-129), tumba del *Viejo Señor* (Alva y Donnan 1993, Figs. 230, 231; Alva 1999, Lám. 269), de oro (Alva 1999, Lám. 387 y de cobre dorado (Alva 1999, Lám. 22), tumba saqueada.

- Pluma de tocado (Alva y Donnan 1993, Figs. 125-126; Alva 1999, Láms. 137, 174) de la tumba del *Nuevo Señor*;

- Sonajeros de oro, tumba del *Nuevo Señor* (Alva 1999, Láms. 127, 175, 177), sonajeros de oro y plata, tumba del *Viejo Señor* (Alva y Donnan 1993, Figs. 228, 229; Alva 1999, Láms. 281, 298), sonajeros de oro de recuperación reciente, tumba saqueada (Alva 1999, Láms. 382, 389).

Es menester enfatizar que las representaciones del decapitador-araña y del rostro frontal fueron recientemente descubiertos en el principal centro ceremonial mochica del valle de Chicama, en la Huaca Cao (R. Franco, información personal 1999 y en este volumen). El hecho de que la misma imagen esté representada en las fachadas de los principales templos mochica del reino sureño, y asimismo se repita de manera sumamente redundante en el ajuar de los señores de Sipán, posibles gobernantes del reino norteño (Alva 1999), constituye por supuesto un argumento fuerte a favor de la hipótesis de Campana y Morales. Queda, sin embargo, sin respuesta la pregunta clave: si el rostro pertenece efectivamente a la divinidad suprema, ¿con cuál de los personajes míticos que presiden la ceremonia de sacrificio y reciben la ofrenda suprema habría que relacionarlo?

De manera sorprendente y difícil de explicar, dada la recurrencia en la decoración parietal de los templos, en la cerámica ceremonial y en los ajuares metálicos de las tumbas reales, ambos motivos, el rostro frontal de cabello serpentiforme y el decapitador-araña ocupan el lugar completamente marginal en la iconografía de escenas pintadas en línea fina. Más aún, la relación entre los dos iconos de la Huaca de la Luna y las divinidades representadas como destinatarias de sacrificios humanos, no es ni directa, ni clara. El rostro

frontal aparece aislado en contados contextos de línea fina, y corresponde aparentemente a un personaje secundario (Vg. escena con el *Mellizo Terrestre*, Hocquenghem 1987, Fig. 129 donde surge de la oscuridad). Las piezas decoradas en relieve o en bulto presentan el personaje portando cabezas humanas (Kutscher 1983, Fig. 223; Holmquist et al. 1999: 248-249) o cortándolas. En este último caso, el rostro del ser adquiere proporciones y detalles (volutas, cresta) del hocico del dragón. El decapitador-araña desempeña función de adversario en las escenas de duelos que libran las divinidades de cinturones de serpientes (Golte 1994, Fig. 21: *el adversario T*). Campana y Morales (1997: 86-91, Figs. 15, 30) establecieron una secuencia de paralelos con el fin de demostrar que el rostro de la Huaca de la Luna pertenece a una deidad que suele aparecer apoyada contra la falda de las montañas (Benson 1972) (Figs. 12.2b y 12.3b) y fue llamada *Dios C* por Berezkin (1980). Con esta identificación no se resuelve el problema planteado en la pregunta, puesto que tampoco ha quedado establecida la relación entre las divinidades representadas con la copa, y las deidades de los cerros. Desde nuestro punto de vista se presentan dos alternativas de interpretación. El ser que luce grandes serpientes sobre su cráneo calvo y sus espaldas, así como cejas prominentes, podría ser considerado una variante iconográfica de:

A. La divinidad guerrera masculina con el casco cónico y nimbo radiante de serpientes (nuestro *Guerrero del Águila*, Figs. 12.4 y 12.5), la que preside los sacrificios humanos en la mayoría de las escenas conservadas (Vg. Golte 1994, Fig. 4-17, 18, 19, quién incluye a ambos en su categoría A).

B. La divinidad guerrera masculina con el casco de dos penachos y nimbo radiante compuesto de rayos oscuros o porras (nuestro *Guerrero del Búho*, Fig. 12.4), la que también suele presidir sacrificios, pero su representaciones son menos frecuentes que las de la deidad anterior (Makowski 1996a: 91-92, Figs. 13-16).

Si bien Donnan (1978 *inter alia*) y Golte (1994) consideraron que ambos motivos representan al mismo personaje, al único destinatario de la copa, existen varios argumentos empíricos irrefutables para demostrar lo contrario. Uno de ellos está proporcionado por la botella Moche IV del Museo de Larco (Nº inv. XXC-000-112; Berrin 1998, Fig. 108). La botella (Fig. 12.10) representa el acto de entrega de la copa por un ser sobrenatural a un otro, y un sacrificio humano. El guerrero de casco cónico hace el gesto de entregar o recibir la copa. Un segundo guerrero con el tocado de olas la sostiene firmemente en su mano derecha. Los *ulluchus* (Wassen 1989) flotan encima de la escena de sacrificio. El carácter sobrenatural de ambos personajes está insinuado por la presencia de nimbos radiantes que los rodean. El guerrero mítico que está parado a la derecha heráldica posee todos los rasgos de la divinidad suprema (dios A) de Donnan (1975), y del Dios Radiante de Berezkin (1980): casco cónico con la pluma en forma de media luna, collar y orejeras, camiseta y faldellín de tela decorada, con algunas aplicaciones de metal, nimbo de rayos triangulares, dos protectores coxales en forma de tumi bicolores, como si fuesen hechos de oro y de plata. El personaje con la copa en la mano luce en cambio la túnica de placas con el protector coxal incorporado, pectoral, orejeras y aretes en forma de cabeza de serpiente. La camiseta y el protector coxal de placas es un rasgo muy recurrente en la personalidad iconográfica del Guerrero del Búho (Makowski 1996a). Las serpientes fantásticos en el cabello y el característico tocado de olas permiten establecer una relación entre este motivo y el personaje de la Huaca de la Luna, cuyo rostro frontal aparece además en el centro del tocado.

Fig. 12.10. Botella Moche IV del Museo de Larco (Nº inv. XXC-000-112; Berrin 1998, Fig. 108), con la representación del acto de entrega de la copa por un ser sobrenatural a un otro, y un sacrificio humano.

¿Cuál de las dos deidades prestó su personalidad y sus símbolos del poder a los gobernantes de Sipán? Alva y Donnan (1993) y Alva (1999: 106-112), enfatizaban la presencia de rasgos que supuestamente los identificaban con la divinidad guerrera masculina de casco cónico:

- Elementos del vestido guerrero, tales como protectores coxales y sonajeras, plumas de tocado en forma de creciente, pectorales y barbiquejos compuestos de triángulos alargados, y apéndices serpentiformes similares a los rayos del nimbo;

- La relación directa entre los atributos de soberano y el sacrificio humano: los cetros figurativos con cuchillos ceremoniales acoplados cuya iconografía remite a los temas del combate, captura de prisioneros y sacrificio;

- El simbolismo de lingotes y artefactos de oro y plata, dispuestos en oposición simétrica de ambos lados del difunto, se insinuaría de este modo que el poder del gobernante se extendía sobre ambas mitades de la tierra.

Cabe enfatizar, sin embargo, que ninguno de estos elementos sirve para establecer vínculos realmente incuestionables entre el difunto y la deidad radiante de casco cónico. En cambio, la intención de dotar al soberano muerto de elementos de personalidad de la segunda divinidad guerrera, ésta que luce el tocado de olas, está muy bien fundamentada por las evidencias. Hemos visto que la imagen de aquella deidad no sólo protege el rostro del difunto, sino se repite con fines *apotropáicos* o emblemáticos en los símbolos del alto rango, particularmente en aquellos que forman parte del atuendo guerrero: protectores coxales, sonajeras, plumas en forma de media luna. Además, la hipótesis de Alva y Donnan se desprendía del supuesto que

en la iconografía mochica una sola divinidad fue la titular de sacrificio humano, supuesto cuya validez no se ha comprobado (véase Figs. 12.6, 12.7a-e).

PERSONALIDAD ICONOGRÁFICA DE LAS DIVINIDADES SUPREMAS Y LA NARRACIÓN

Hemos llegado a la conclusión que el *Guerrero del Águila*, el ser radiante con el casco cónico, el que se desplaza en las andas cargadas por aves, o camina sobre la serpiente bicéfala, probable imagen del cielo, y preside la escena de sacrificio en su variante más popular, no fue representado ni en la fachada de la Huaca de la Luna, ni tampoco prestó sus atributos a los gobernantes de Sipán. En su lugar aparece una o dos deidades, íntimamente emparentadas por atributos compartidos e intercambiables, cuyas características son marcadas por cierta ambivalencia puesto que remiten a dos clases de escenarios. El tocado de olas es recurrente en las escenas marinas; en cambio, las patas de araña, y las serpientes sobre la cabeza y la espalda remiten con cierta frecuencia a contextos *ctónicos*, a las escenas que se desarrollan al pie y en las entrañas cavernosas de los cerros. Antes de seguir con la interpretación, es necesario que expliquemos nuestra manera de entender las reglas de composición vigentes en la iconografía mochica y su implicancia hermenéutica.

Donnan (1975, 1985, 1990 *inter alia*) ha sido el primero en percibir que los atributos y rasgos de personajes guardan una estrecha relación con su actuación; dado el carácter religioso de la iconografía mochica se vio tentado por la comparación con la iconografía cristiana medieval y su rígida estructura temática, Vg. *La Crucifixión, La Pietá, el Buen Pastor, la Natividad*. Donnan suponía que los talleres de la costa norte estaban reproduciendo temas iconográficos preestablecidos; estos se estaban difundiendo con pocas variantes a lo largo del territorio mochica, siendo transmitidos de generación en generación. El papel del artista se limitaba a adaptar el diseño-modelo a las características materiales del objeto que estaba adornando. Los artesanos podrían reproducir el modelo en su totalidad, con mínimas modificaciones, o escoger sólo el segmento central o un detalle. Las características de las figuras divinas y humanas, incluyendo la ubicación y la orientación dentro de la escena, estuvieron determinadas para cada modelo por separado. La variabilidad de atributos y rasgos impedía distinguir, en la opinión de Donnan, entre un personaje y un otro fuera del contexto iconográfico inmediato.

Como ya hemos precisado, nuestra interpretación de las características de la iconografía mochica es diferente. Creemos que esta posee una estructura narrativa (Makowski 1989, Castillo 1991, Holmquist 1992, Golte 1994, Makowski 1996a, 2001, véase también recientemente Quilter 1997). La aparente similitud con el arte medieval se debe a que, en ambas épocas y lugares, la imaginación creativa de los artistas estuvo limitada por factores del mismo orden. La mayoría de los esquemas figurativos, las convenciones y las técnicas se transmitían de generación en generación. Los artistas obedecían ciegamente al mandato de la tradición e imitaban los diseños de otros talleres. Por otro lado, sólo algunos contenidos tuvieron importancia desde el punto de vista religioso y político. De ahí que era limitado el número de actuaciones rituales y episodios míticos que un taller sabía y solía representar. Sin embargo, en las escenas complejas mochica la diferencia con el arte medieval es evidente. Cuando la técnica,

en particular la pintura de línea fina y el relieve, así como el soporte lo permiten, un friso historiado con hasta medio centenar de personajes, cuyas poses, gestos y vestidos remiten a identidades diferentes, ocupa las paredes de las vasijas ceremoniales y de edificios de culto (Vg. *"Tema complejo"* en Cao, Franco et al. en este volumen). Varias escenas (temas) ambientadas en lugares diferentes se concatenan sin que se pueda captar con precisión el fin de una y el inicio de la otra (McClelland 1990: Fig. 7 y Makowski 1996a: Fig. 8, que reúne *temas* de *combate*, *rebelión de los objetos*, *travesía o tule boat;* Cordy-Collins 1977, *presentación de la copa*, esta última en dos variantes).

Por otro lado, la estructura temática caracteriza, creemos, sólo a las artes figurativas, cuyo repertorio se inspiraba en la literatura escrita. Los temas canónicos de la literatura sagrada y los episodios preferidos de las epopeyas se reproducían en los libros ilustrados y en artefactos relacionados con el culto, y con la vida social, según convenciones establecidas por esta misma tradición literaria (Vg. Kesler y Simpson 1984, Stansburry-O'Donnell 1999). De ahí se desprende una relación estable entre personajes, rasgos y atributos. En cambio, la iconografía mochica fue concebida como un medio de narración equivalente al texto escrito. Con este fin, el artista dotaba a sus personajes de atributos que permitían reconocer no sólo la identidad del protagonista sino también su condición, determinada por la trama narrativa. Dado que la producción de los objetivos figurativos no estaba centralizada, la unidad temática de la iconografía mochica, reconocida por todos los estudiosos del tema, puede tener explicación sólo en la tradición oral común, accesible a todos, productores y usuarios, con un número limitado de variantes regionales.

Es este planteamiento que justifica la tarea emprendida en el presente estudio. Dentro de un universo de imágenes regido por la estructura temática no hay ninguna posibilidad de comprobar que el protagonista de dos escenas correspondientes a distintos episodios de la misma gesta representa al mismo personaje, cuando sus atributos formales cambian, debido a la actuación (Vg. Heracles desnudo, con rasgos masculinos enfatizados, vencedor de león de Nemea o de la Hidra de Lerna, vs. Heracles vestido de mujer y rodeado por las doncellas de la reina Omfale). La única manera de hacerlo es por medio del texto, que dio origen al tema figurativo. Por ello, la confrontación de la fuente escrita, de la imagen estudiada y del corpus de paralelos, es el principio central del método de Panofsky, creado con la finalidad de interpretar temas de la iconografía medieval y renacentista. En cambio, el análisis pre-iconográfico de las imágenes, cuya estructura de composición se desprende de la lógica narrativa abre, en nuestra opinión, nuevas e insospechadas posibilidades interpretativas; resulta posible captar, por medio de comparación, secuencias de variación de rasgos en relación con la actuación, y formular hipótesis contrastables en cuanto a la identidad de los protagonistas. Es necesario, sin embargo, un cambio de metodología. El análisis tipológico formal es apropiado para el estudio de iconografías temáticas, pero posee serias limitaciones en el caso de iconografías narrativas, como lo hemos visto arriba. Para afrontar el problema hemos propuesto (Castillo 1989, Makowski 1996a) el método de reconstrucción de la *personalidad iconográfica*. La identidad del personaje se define confrontando la variabilidad de sus atributos con la secuencia de episodios (acciones, escenas) en las que toma parte. La hipótesis sobre la identidad se verifica, modifica o descarta, a medida que avanzan las investigaciones sobre la secuencias narrativas.

Las denominadas "*escenas en las montañas*" se prestan bien para ilustrar nuestros planteamientos. Varias categorías de seres sobrenaturales suelen aparecer modeladas, o pintadas

en línea fina, sobre el fondo de las montañas, solas o en el contexto de complejas escenas. En el primer caso, el personaje más recurrente es la divinidad acompañada de dos serpientes monstruosas que se deslizan por sus costados. El personaje siempre está de pie (Vg. Makowski 1996a: 65, Fig. 13); en algunos casos se representa una serpiente bicéfala que forma el arco encima de su cabeza (Makowski 1996a: 65, Fig. 14). En algunas variantes el dios sostiene plantas en ambas manos (Vg. Berezkin 1980: 27, pl. I, Fig. 6), en otras agarra el cuchillo de la mano izquierda y una cabeza cortada de la mano derecha (Vg. Berezkin 1980 pl. II, Fig. 8). Las representaciones mencionadas constituyen los paralelos más cercanos para la imagen del dios de serpientes de la Huaca de la Luna (Vg. Campana y Morales 1997, Fig. 43), dentro del repertorio de piezas escultóricas en cerámica. Cuando el alfarero cambia de composición y modela una figura sentada agrega varios detalles. Por ejemplo, en una botella Mochica IV de Berlín (Museum für Volkerkunde, VA4669, ver Fig. 12.11) el ser está sentado sobre una plataforma coronada de dos signos escalonados bajo un gran arco, constituido por la serpiente bicéfala. La divinidad tiene el tocado de dos penachos, típico para la divinidad masculina denominada por nosotros *Guerrero del Búho*. En otras variantes abreviadas de este mismo motivo, el ser aparece entre dos serpientes, y bajo un arco bicéfalo. Llama la atención sus cejas prominentes y orejas bilobuladas, tan típicas del rostro de Huaca de la Luna (Vg. botellas con cabezas escultóricas de seres sobrenaturales, Makowski 1996a: 66, Figs. 15, 16).

En las escenas complejas participan varios seres sobrenaturales de diferentes rangos y personalidades. Recientemente, Zighelboim (1995a, 1995b) ha publicado un exhaustivo y meticuloso análisis de estas representaciones, cuyos resultados nos hacen pensar que por lo menos dos eventos rituales distintos inspiraron a los alfareros. En el amplio corpus reunido por él, se separan claramente dos grupos. Las diferencias entre ambos son claras y atañen a la morfología de las montañas, la composición de la escena y la identidad de los personajes participantes.

El primer grupo comprende las montañas con un solo pico, que puede ser rodeado de otros promontorios bajos, poco diferenciados. En algunos casos, sobre la pendiente hay una estructura compuesta de plataformas escalonadas; en otros, tanto la estructura como la montaña se estilizan y adoptan la forma de una escalera coronada por una voluta. El motivo de la voluta suele figurar la ola en la iconografía mochica. El despeñamiento está presenciado por tres divinidades. Dos de ellas, el *Mellizo* de cinturones de serpientes (Castillo 1989; dios A de Berezkin 1980; dios F de Golte 1994) y la *Iguana* (ayudante J de Lieske 1992 y Golte 1994), están siempre presentes. La tercera, llamada *divinidad de la cueva* por Zighelboim (1995a), se manifiesta sólo en las versiones que suprimen el detalle del personaje supino al pie de la montaña (variante 1, Zighelboim 1995a). El ser está sentado en posición similar a la de flor de loto, vestido de túnica, y luce un collar de cuentas tan grandes como si fuese compuesto de cabezas cortadas. Los tocados varían: simples cintas (Vg. Zighelboim 1995a, Lám. IIe), o diadema con la placa semicircular adornada de cabeza zoomorfa (Vg. Golte 1994, Figs. 4-17, 19). En algunos casos una serpiente bicéfala forma el arco encima de la entrada a la cueva (Golte 1994, Fig. 19).

Cuando la montaña está compuesta de varios picos separados por cuellos, entre 2 y 7, siendo 5 el número más frecuente, la composición adquiere una complejidad notable y aparecen personajes nuevos. Al pie de la montaña se representa a los participantes del rito, corredores y potenciales víctimas del despeñamiento. En las pendientes y en los cuellos, entre los picos,

están paradas varias figuras humanas con funciones diferenciadas: unas, de ambos sexos, parecen sólo observar la acción, otras llevan zorros y venados posiblemente destinados para el sacrificio; algunas figuras con túnica larga y pelo suelto podrían ser interpretados como las próximas víctimas. Zighelboim (1995a: 55-60 y tabla 4) ha diferenciado cuatro variantes dentro de este grupo tomando en cuenta a las divinidades que presiden el sacrificio. El despeñamiento está en ellos presenciado, respectivamente, por:

1. El Mellizo de Cinturones de Serpientes o por la Iguana que tiene un bastón en la mano.

2. Dos seres vestidos de guerreros, a veces con porras en las manos, sentados en las plataformas debajo de picos laterales.

3. Un solo ser vestido de guerrero, a veces provisto de atributos de una divinidad principal; el ser está sentado sobre una plataforma debajo de uno de los picos laterales.

4. Sólo por participantes humanos, o por animales; las divinidades están ausentes (variantes 4 y 5 de Zighelboim, 1995a).

La diversidad de esquemas y variantes de composición de la escena de despeñamiento brinda un buen argumento a favor de nuestra hipótesis, de que la narración, y la experiencia visual propia, fueron las principales fuentes de inspiración para los alfareros. Los protagonistas divinos cambian de ubicación, y potencialmente de tocados, dificultando su identificación. Por ejemplo, el Mellizo de cinturones de serpientes preside el sacrificio en la montaña de un solo pico, a lado de su inseparable compañera, la Iguana, y encima de la cueva donde reside otro ser sobrenatural. Cuando el sacrificio se desarrolla en la montaña de picos múltiples, la divinidad de cinturones de serpientes aparece sólo esporádicamente. En raras escenas, que Zighelboim llama *transicionales,* el Mellizo observa el sacrificio solo, al pie del cerro o eventualmente sentado, a lado del otro ser, sobre una plataforma. Este otro ser, o su similar, preside la ceremonia en la mayoría de casos. Ocasionalmente, el Mellizo presta sus rasgos faciales y corporales, incluido el cinturón de serpientes, a las víctimas del despeñamiento (Zighelboim 1995a: 57, SM-45, 46). En estos casos la montaña de cinco picos adopta la forma de la garra del felino (cf. las imágenes de víctimas sacrificadas por un felino, Kutscher 1983, Figs. 10, 12, 45). Una variante excepcional representa al personaje de cinturones de serpientes sentado acéfalo como si fuese decapitado o se estaría litificando, transformándose en un trono (Zighelboim 1995a, Lám. IIIe).

Un cambio similar de papeles y ubicaciones experimenta la *divinidad de la cueva*. Ésta comparte a menudo los rasgos faciales, y el repertorio de vestidos y atributos con la *divinidad de la plataforma*. En las piezas, con la decoración más fina, ambas lucen el tocado semicircular con la cabeza de zorro o felino y un ancho pectoral (Vg. Zighelboim 1995a, Lám. IV, de, e, Va vs. Zighelboim 1995a, Lám. II, f y Golte 1994, Fig. 4-17, 19). Zighelboim (1995a: 45, SM-34 y 36), sugiere que las raras escenas, en las que una divinidad emerge a medio torso del suelo en la pendiente de la montaña, representan el pasaje del numen de la cueva, donde estaba temporalmente recluido, a su trono en las montañas.

Los destinos del Mellizo de cinturones de serpientes y de la divinidad de tocado semicircular parecen depender uno de otro. Cuando la divinidad permanece recluida dentro de

Fig. 12.11. *Guerrero del Búho.* Botella Mochica IV de Berlín (Museum für Volkerkunde, VA4669.

la cueva, el Mellizo preside el sacrificio, pero se convierte en la víctima del mismo cuando la divinidad reaparece en la superficie, sentada en su trono en las montañas. La amplia serie comparativa reunida por Zighelboim no sólo pone en evidencia que las montañas constituyen el escenario de varios episodios narrativos, sino que por lo menos dos divinidades aparecen como protagonistas. La más fácil de identificar gracias al cinturón de serpientes, y a sus acompañantes, el perro y la iguana, es el Mellizo Terrestre. Las identidades de los personajes (o del personaje restante), son generalmente difíciles de precisar por el tamaño y por el número reducido de rasgos característicos. En algunos casos la personalidad de la *divinidad de la cueva* se esclarece por la presencia de dos serpientes monstruosas encima de su cabeza; en otros, el ser parado bajo la serpiente bicéfala está reemplazado por un búho antropomorfo. Hemos visto que la divinidad de la cueva puede adoptar el casco de Guerrero del Búho cuando aparece sentada en una plataforma encima de las montañas. Este y otros argumentos iconográficos, que presentaremos adelante, nos hicieron pensar (Makowski 1994b, 1996) que la misma deidad pudo haber sido representada bajo diferentes modalidades: el ser acompañado por dos serpientes, eventualmente portando plantas, el decapitador, el guerrero u oficiante con el tocado de dos penachos, y un búho ataviado con el mismo tocado (Fig. 12.11). Cada una de ellas correspondería a un aspecto del numen y a una manera de manifestarse dentro de la lógica narrativa del mito: Vg. tentativamente: 1) la verdadera, oculta cara de la divinidad cuando está representada en su sede, en las entrañas de la montaña; 2) la divinidad vencedora, con la cabeza cortada de su adversario; 3) la divinidad como jefe guerrero, en combate, o como oficiante durante el sacrificio humano; y 4) la divinidad en su manifestación terrenal, desplazándose bajo el aspecto de ave nocturna.

LAS DEIDADES SUPREMAS, EL MAR Y LA SIERRA

Hemos señalado adelante, que los vínculos iconográficos entre la divinidad de las serpientes monstruosas, una de las maneras de representar al Guerrero del Búho, y los motivos que adornan la fachada de la Huaca de la Luna se establece por el intermedio de rasgos que remiten al ámbito de la tierra firme, Vg. serpientes con cabezas de zorros, ofidios o cóndores, patas de araña. Sin embargo, existen otras características, no menos numerosas que las anteriores, que apuntan hacia la naturaleza marina de la deidad: apéndices y tocados con olas y cabezas de aves acuáticas. La presencia de estas últimas debe sorprender, dada la recurrente asociación del personaje con las montañas. Salvo escasas imágenes de una divinidad guerrera, con aspecto facial de ave nocturna y navegando en el mar sobre una balsa empujada por nadadores (Donnan 1976, Fig. 68; Mester 1983, Fig. 25), no tenemos conocimiento de las escenas marinas que cuenten con la potencial participación del Guerrero del Búho. Los paralelos (Figs. 12.12 a-k) sugieren, asimismo, que la cara repetida en la fachada de la Huaca de la Luna podría pertenecer a la divinidad de cinturones de serpientes llamada por nosotros Mellizo Marino (Makowski 1996a), dada su recurrente y reconocida asociación con las escenas de pesca y de transporte de prisioneros a través del mar. El parentesco entre el mascarón de la Huaca de la Luna y el Mellizo Marino es muy cercano, particularmente en el caso de representaciones frontales de este último: a menudo comparten no sólo la característica boca y ojos exorbitados, sino también al halo de olas (Fig. 12.12f). Incluso, en las variantes de perfil una franja de olas se agrega al tocado de dos penachos, característico para el Mellizo Marino. En algunos casos, las olas toman apariencia de los tentáculos de pulpo. En lugar de serpientes, el Mellizo está acompañado por aves acuáticas de pico largo. Éstas cumplen función de remeros en su bote, o forman parte del tocado. En algunas versiones Mochica V, el Mellizo Marino adopta rasgos ornitomorfos: alas y cola, o también cabeza (Fig. 12.12h). El personaje puede también aparecer con aletas del pez o con las patas de araña (Fig. 12.12l, 13d, e, k). Esta última característica se manifiesta sólo cuando la divinidad está dibujada, o modelada, en estricta posición frontal. Los ceramistas que lo representan frontalmente, parado sobre una plataforma, a menudo agregan un arco, constituido por la serpiente bicéfala con dos cabezas de zorros.

La conocida versión pintada de la escena de "*ofrenda de coca bajo la serpiente bicéfala*" (Hocquenghem 1987, Fig. 69), establece un nexo directo entre la divinidad y el contexto ceremonial de las plazas en la Huaca de la Luna. El Mellizo Marino "recibe" en ella bolsas y calero por parte de personajes vestidos como guerreros serranos, los que parecen consumir coca, a juzgar por sus atributos. Una bolsa del mismo tipo que la representada, en forma de cuero de felino totalmente recubierta de placas rectangulares de metal, fue recientemente descubierta en un depósito votivo. El depósito se relaciona con la ampliación de uno de los recintos ceremoniales del templo (Uceda y Morales, información personal). En otra versión de esta misma escena (Hocquenghem 1987, Fig. 68), a las ofrendas mencionadas se agregan el tocado y las armas de guerrero. Hocquenghem (1987, Fig. 8b a, b) publica una botella Mochica III con decoración en relieve, en la que la escena de consumo de coca (hombre sentado con calero, espátula y bolsa-*chuspa* en sus manos, y armas acumuladas detrás de su espalda) se asocia directamente a la escena de combate entre dos guerreros. Cabe recordar que el atributo recurrente del Mellizo Marino es un halo de porras, y que uno de sus funciones es la de transportar guerreros cautivos al lugar de sacrificio, así como a las armas arrebatadas a los vencidos (Hocquenghem 1987, Figs. 107-111).

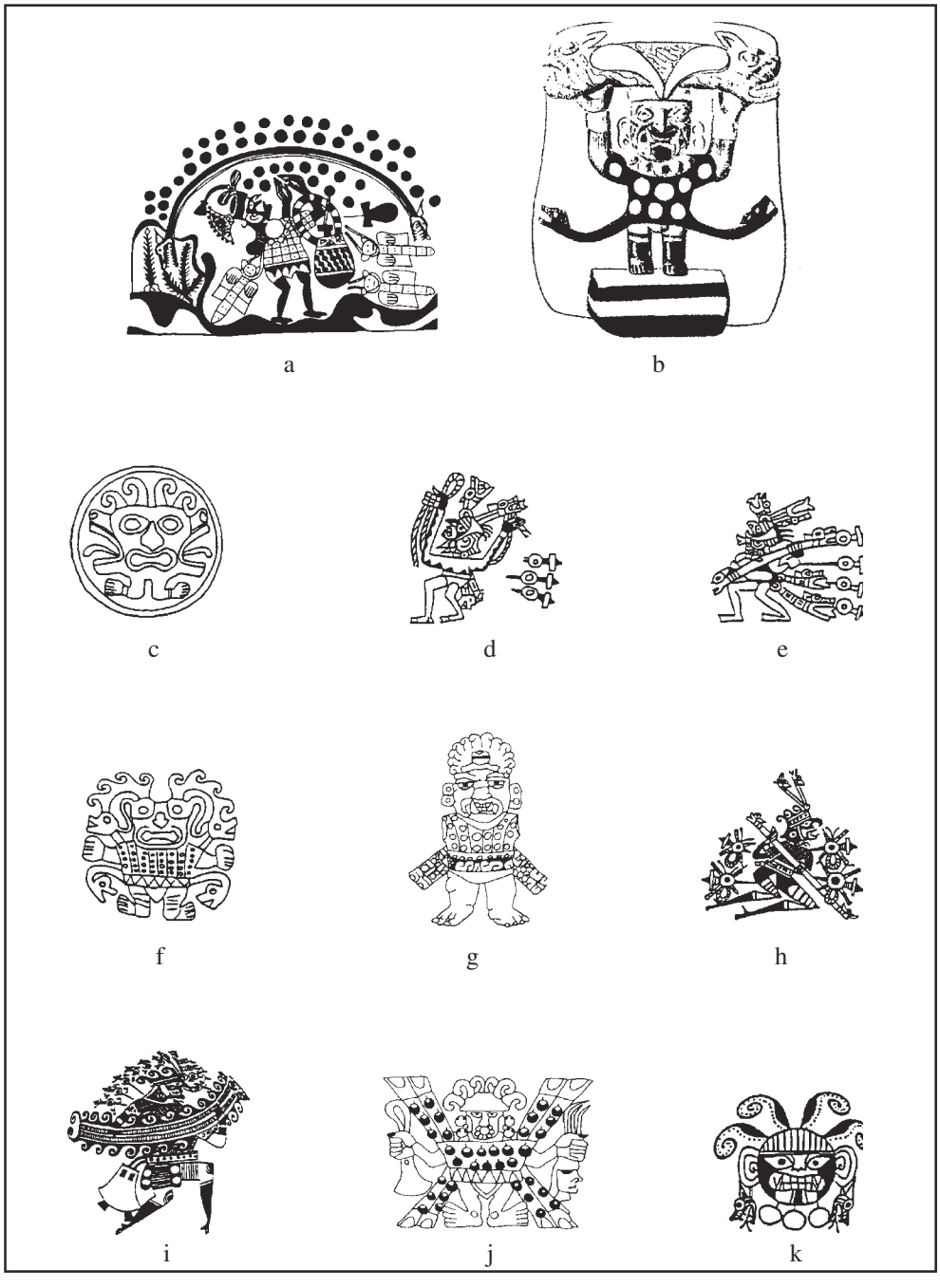


Fig. 12.12. Los paralelos (a-k) sugieren que la cara repetida en la fachada de la Huaca de la Luna podría pertenecer a la divinidad de cinturones de serpientes llamada Mellizo Marino. A menudo comparten no sólo la característica boca y ojos exorbitados, sino también al halo de olas (f). En algunas versiones Mochica V, el Mellizo Marino adopta rasgos ornitomorfos: alas y cola, o también cabeza (h). El personaje puede también aparecer con aletas del pez o con las patas de araña (d, e, k).

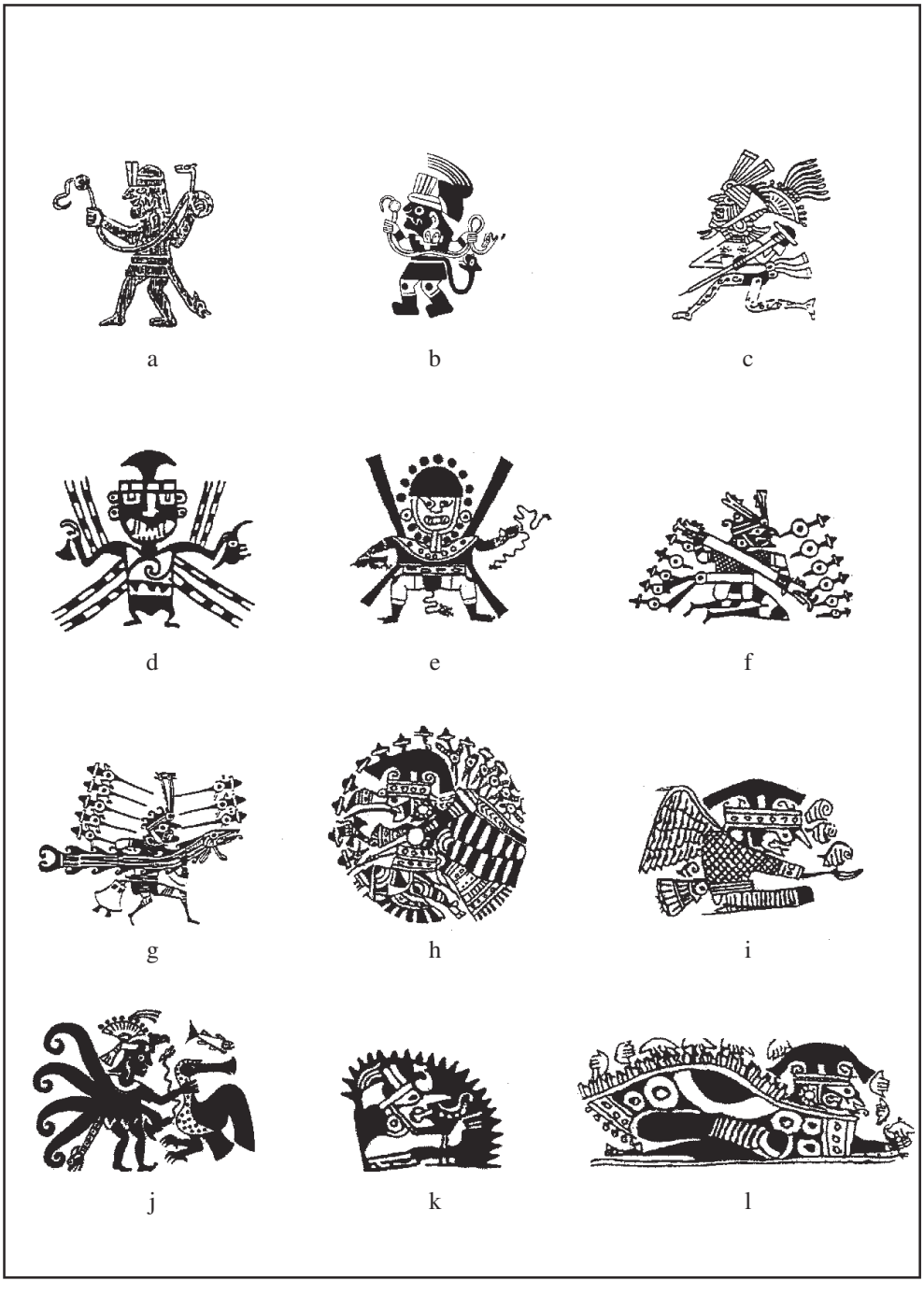


Fig. 12.13. Repertorio de las representaciones pintóricas en línea fina del Mellizo Marino relacionados por medio de rasgos característicos: el tocado en V, de olas, tocado, cara o cuerpo de ave marina, asociación con animales marinos, el halo de rayos, patas de araña. Nótese la variabilidad formal relacionada con el contexto narrativo preciso.

Las evidencias que acabamos de exponer sugieren que los relieves y los murales policromos de la Huaca de la Luna representaban no a una sola, sino a dos divinidades: al *Mellizo Marino* (las caras frontales en relieve dentro de escaques) y al *Guerrero del Búho* en su manifestación figurativa de la divinidad de serpientes monstruosas (murales, Campana y Morales 1997, Fig. 43 y p. 101). El cercano parentesco entre ambos es innegable y efectivamente se presta a confusiones. Los dos seres sobrenaturales comparten una serie de rasgos, aspectos y actuaciones. Se los representa: bajo el arco bicéfalo, con o sin olas (*Mellizo Marino:* Vg. Hocquenghem 1987, Fig. 69; Makowski 1996a, Fig. 23; nuestra Fig. *Guerrero del Búho:* Makowski 1996a, Fig. 16; Berrin 1997, pp. 104-105, nº 36; Alva y Donnan 1993, Fig. 204); bajo el cielo estrellado (*Mellizo Marino*: Vg. Hocquenghem 1987, Fig. 68; nuestra Fig. ; *Guerrero del Búho*, piezas inéditas, Museo Larco); luciendo una camiseta recubierta con placas rectangulares de metal y flecos triangulares; con un tocado semi-circular; como portadores de plantas cosechadas; como combatientes teniendo por adversario al Mellizo Terrestre o a algún ser sobrenatural de menor rango (*Mellizo Marino*: Berezkin 1980, Fig. 1; Kutscher 1983, Fig. 233. *Guerrero del Búho*: Castillo 1989, Fig. 1; Bourget 1994, Fig. 14.24); como vencedores en un duelo, con la cabeza cortada del adversario y cuchillo (*Guerrero del Búho*: Kutscher 1983, Fig. 222. *Mellizo Marino*: Kutscher 1983, Fig. 221, 222); como titulares de una ofrenda de coca (?; véase arriba las escenas bajo el arco bicéfalo); como titulares de una ofrenda de conchas tropicales *Strombus sp*., la que está presentada respectivamente por la Iguana mítica al *Mellizo Marino*, y por el Mellizo Terrestre al Guerrero del Búho (*Guerrero del Búho*: Donnan y McClelland 1979, Fig. 2; Kutscher 1983, Fig. 305. *Mellizo Marino:* Kutscher 1983, Fig. 7; véase también Makowski 1996a, Figs. 6, 9, 10).

El vestido y el repertorio de encarnaciones zoomorfas ayudan a distinguir entre el uno y el otro. El Guerrero del Búho ostenta el traje de jefe guerrero con el faldellín, el protector coxal, el pectoral, el collar de grandes cuentas. El taparrabo, la camiseta y el cinturón de serpientes es el vestido típico del Mellizo Marino. Ropa similar lucen guerreros de menor rango en las escenas de combate. El Guerrero del Búho adopta la apariencia del ave nocturna y/o se rodea de serpientes monstruosas. El Mellizo Marino permanece por lo general bajo la forma humana y ocasionalmente adquiere la forma del ave acuática.

Nuestra propuesta de identificación de las divinidades, cuyas imágenes adornan la fachada de la Huaca de la Luna, coincide con algunas sugerencias iniciales de los descubridores. Uceda y colaboradores (1994: 296) identificaban a los rostros en relieve con uno de los mellizos de cinturones de serpientes, y enfatizaban sus características marinas (el rostro menor correspondería al "*Aia apaec transformado en cangrejo*"). Si nuestra hipótesis es correcta, hasta tres divinidades pudieron haber sido veneradas en el complejo de la Huaca de la Luna, dos masculinas que acabamos de caracterizar, y una femenina. El primer conjunto de pinturas murales, que fue descubierto por Seler y Kroeber, representa la escena de combate entre artefactos animados y guerreros humanos, conocida como "*la Rebelión de los objetos*" (Bonavia 1974: 68-85; 1985: 72-84, Figs. 53-61). Las pinturas adornan las paredes de una plataforma, que Kroeber (1930) llama "el trono". El conjunto se encuentra dentro de uno de los ambientes principales, techados, que conforman el tercer recinto de la huaca [Plataforma III, nota de los editores], el que está pegado a la ladera del Cerro Blanco, al nor-este del complejo, detrás de la plaza de acceso a dos recintos principales (Bonavia 1985: 73, Fig. 53, recinto 3, conjunto A). La "*Rebelión de los objetos*" de la Huaca de la Luna difiere en varios detalles importantes de otras variantes conocidas de esta escena mítica (Lyon 1981, 1987; Makowski 1996a; Quilter

1990, 1997). Los artefactos animados, cuyas formas son reconocibles, no parecen corresponder al vestido de guerrero. De las armas antropomorfizadas, sólo se reconoce una porra en el segundo plano, entre sacerdotes humanos y prisioneros. En cambio, el papel protagónico asumen elementos de vestido que podrían pertenecer a la Divinidad Femenina (Vg. su típico tocado en forma de corona de cinco plumas) y los utensilios de tejer, también relacionados con la diosa (Vg. herramienta de tejer en forma de cuatridente). Este mismo implemento antropomorfizado cumple el papel de degollador en la variante más compleja de la escena de sacrificio (Kutscher 1983, Fig. 299; Donnan 1975, Lám. 1; 1976, Fig. 104a). Todos aquellos detalles sugieren que el episodio reproducido en las paredes del recinto tuvo por protagonista principal a la Divinidad Femenina (compárese con el cuarto inferior de Kutscher 1983, Lám. 267; Makowski 1996a, Fig. 1; Quilter 1990, 1997).

En cualquier caso, llama la atención el hecho de que los murales conservados en cada uno de los tres recintos del templo se relacionen con la personalidad, e incluso con las gestas de los protagonistas centrales del mito cuya trama se teje alrededor del episodio de la rebelión de los objetos animados. ¿Tres divinidades, tres plataformas, tres recintos? La variedad de diseños y decoraciones, los accesos diferenciados, las evidencias de sacrificios humanos en dos recintos (Uceda et al. 1997; Verano 1998a, 1998b), hacen de esta hipótesis una opción muy tentadora.

DIOSES Y JERARQUÍAS

¿La divinidad suprema, cómo definirla?, es la pregunta considerada en el título de este trabajo. A pesar de la gran variabilidad de rasgos que se desprenden de la estructura narrativa, propia a la iconografía mochica, resulta posible dar una respuesta clara y concisa a la pregunta. El uso del calificativo *deidad suprema* está bien fundamentado para todos los personajes que poseen las características siguientes: presiden escena de sacrificio sangriento y reciben la copa de la mano de otra deidad, en calidad de primer agasajado; llevan vestido de jefe guerrero o de una mujer de alto rango; adoptan preferentemente forma humana; vencen en duelo a mano armada, con un cuchillo ceremonial, a seres sobrenaturales de rango inferior o similar (sólo deidades masculinas); tienen capacidad de transformarse, cambiando de formas de cuerpo, además de vestidos y tocados; presiden ceremonias como observadores inactivos; y poseen acólitos y/o séquito compuesto de seres antropomorfos y/o animales (Vg. perros, iguanas, aves, felinos).

Todas las características que acabamos de enumerar están compartidas por varios personajes sobrenaturales cuya existencia autónoma pudimos comprobar empíricamente: el Guerrero del Águila, el Guerrero del Búho, la Divinidad Femenina, el Mellizo Marino, el Mellizo Terrestre. Salvo este último, todos los restantes son merecedores del sacrificio supremo de sangre humana**.** Sin embargo, sólo dos de ellos, el Guerrero del Búho y el Guerrero del Águila, aparecen en escenas de particular complejidad iconográfica como jefes supremos al mando de guerreros sobrenaturales. En la iconografía tardía, Mochica V, y en particular en las escenas relacionadas con el mito sobre la rebelión de los objetos animados, el Guerrero del Águila asume el papel de jefe de panteón. En cambio, la imagen del señor de los cerros y de las serpientes, el Guerrero del

Búho, es muy popular desde la fase Mochica I. Podría pensarse que el dios solar Guerrero del Águila haya desplazado de su posición privilegiada original a la deidad tónica Guerrero del Búho, de manera similar, *toute proportion gardée*, como el Sol Punchao parece haber desplazado a Wiracocha con las reformas de Inca Pachacuti (Demarest 1981); o, acaso, la recurrencia del primero se debe al papel que la deidad, dotada de rasgos de ave nocturna, desempeñaba en las creencias escatológicas de la costa norte. Ambas alternativas no son del todo excluyentes. En cualquier caso, la idea de que una sola divinidad suprema gobernaba en el universo mítico mochica carece de fundamentos iconográficos. El sistema es politeísta y el principio rector de oposición dual y simétrica, tierra/cielo, mar/cerros se vislumbra con toda claridad. Quizás, como lo sospecha Rostworowski (1983: 59-60), la antigua pareja de dioses masculinos haya sobrevivido la conquista española y su existencia fue registrada en el diccionario muchik. Sin embargo, los nombres de *Hacedor* (Aia Apaec) y *Criador* (Chicopaec) corresponden mejor al vocabulario de evangelización que a la personalidad iconográfica de las dos deidades supremas del periodo Intermedio Temprano. Basta recordar los epítetos de *Wiracocha Pachayachachi* (Duviols e Itier 1993: 29-61, 151-161; Ziolkowski 1997: 37-50).

AGRADECIMIENTOS

El autor desea expresar su agradecimiento al Museo Arqueológico "Rafael Larco Herrera" de Lima, en personas de Isabel Larco y Andrés Álvarez Calderón, así como al Museum für Volkerkunde en Berlín (Alemania), por las facilidades de acceso a las colecciones y el permiso de publicar las fotografías.

BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter
1999 ***Sipán. Descubrimientos e investigaciones.*** Edición del autor, versión resumida de la edición de Backus y Johnston S. A. A. de 1994. Lima, Perú.

ALVA, Walter y Cristopher DONNAN
1993 ***Royal Tombs of Sipán***. Los Angeles, Fowler Museum of Cultural History, University of California.

BAUER, Brian S.
1998 ***The Sacred Landscape of the Inca. The Cusco Ceque System***. Austin, University of Texas Press.

BAWDEN, Garth
1994 "La paradoja estructural: la cultura Moche como ideología política". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 389-412. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1996 ***The Moche***. Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

BENSON, Elisabeth
1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

1975 "Death-associated figures on Mochica pottery". En: ***Death and the Afterlife in Pre-Columbian America***, E.P. Benson, editor, págs. 105-144. Dumbaton Oaks Research Library Collections. Washington, D.C.

1980 "The Owl as a Symbol in the Mortuary Iconography of the Moche". Ponencia presentada en el Coloquio Internacional de Historia del Arte, octubre 1980. México.

1982 "The well-dressed captives: Some observations on Moche iconography". ***Baessler-Archiv*** n.s. 30: 181-222. Berlín, Museum für Völkerkunde.

BEREZKIN, Yuri E.

1972 "Mitologiya Mochika (Pieru)". ***Sovitskaya Arkheologiya*** 4: 171-192. Moscú, Akademia Nauka USSR.

1980 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations". ***Ñawpa Pacha*** 18: 1-26. Berkeley, Institute of Andean Studies.

BERRIN, Kathleen (editora)

1997 ***The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.*** New York y San Francisco, Thames and Hudson and Fine Arts Museums of San Francisco.

BONAVIA, Duccio

1974 ***Ricchata Quellccani. Pinturas murales prehispánicas***. Lima, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.

1985 ***Mural Painting in Ancient Peru***. Traducción de P. J. Lyon. Bloomington, Indiana University Press.

BONAVIA, Duccio y Cristobal MAKOWSKI

1999 "Las pinturas murales de Pañamarca: un santuario mochica en el olvido". ***Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología*** 2: 24-36. Lima, Yachaywasi.

BOURGET, Steve

1991 ***Structures magico-religieuses et idéologiques de l'icongraphie Mochica IV***. Groupe de Recherche sur l'Amérique Latine 22. Québec, Universidad de Montreal.

1994 "El mar y la muerte en la iconografía Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 425-447. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1995 "Los sacerdotes a la sombra del Cerro Blanco y del arco bicéfalo". ***Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia*** 5: 81-125. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Trujillo.

BRUMFIEL, Elizabeth M. y John W. FOX (compiladores)

1994 ***Factional Competition and Political Development in the New World.*** Cambridge, Cambridge University Press.

CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES

1997 ***Historia de una divinidad mochica***. Lima, A & B S. A. editores e impresores.

CANZIANI, José

1989 ***Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del antiguo Perú***. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA).

CARRERA, Fernando de la

1939 [1644] ***Arte de la lengua Yunga***. Introducción y notas de Radamés A. Altieri. Publicaciones especiales del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

CASTILLO, Luis Jaime

1989 ***Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1991 ***Narrations in Moche Art***. Tesis de maestría. Archaeology Program, University of California. Los Angeles.

1993 "Prácticas funerarias, poder e ideología en la sociedad Moche tardía: el proyecto arqueológico

San Jose de Moro". ***Gaceta Arqueológica Andina*** 7 (23): 61-76. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.

CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN

1994 "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 93-146. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

CHAPDELAINE, C., S. UCEDA, M. MOYA, C. JAÚREGUI y Ch. UCEDA

1997 "Los complejos arquitectónicos urbanos de Moche". En: ***Investigaciones en Huaca de la Luna 1995,*** Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, pág. 71-92. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

COLLIER, Donald

1955a "El desarrollo de la civilización en la costa del Perú". En: ***Las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo y de América. Simposium sobre las civilizaciones de regadío***, J. H. Steward, R. M. Adams, D. Collier, A. Palerm, K. A. Wittfogel y R. L. Beals, editores, págs. 20-28. Washington, Unión Panamericana.

1955b ***Cultural Chronology and Change as Reflected in the Ceramics of the Viru Valley, Peru***. Fieldiana Anthropology, 43. Chicago Natural History Museum. Chicago.

CORDY-COLLINS, Alana

1977 "The moon is a boat! A study in iconographic metodology". En: ***Pre-Columbian Art History, Selected Readings***, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, págs. 421-434. Palo Alto, Peek Publications.

1992 "Archaism or continuing tradition: The Decapitator theme in Cupisnique and Moche iconography". ***Journal of Latin American Antiquity*** 3 (3): 206-220. Washington, D.C., Society for American Archaeology.

DEMAREST, Arthur A.

1981 ***Viracocha, the Nature and Antiquity of the Andean High God.*** Monographs of the Peabody Museum 6. Cambridge, Massachussetts.

DeMARAIS, Elizabeth, Luis Jaime CASTILLO y Timothy EARLE

1996 "Ideology, materialization, and power strategies". ***Current Anthropology*** 37 (1): 15-31.

DONNAN, Cristopher

1975 "The thematic approach to Moche iconography. ***Journal of Latin American Lore*** 1 (2): 147-162. Los Angeles, Latin American Center, University of California.

1976 ***Moche Art and Iconography***. UCLA Latin American Center Publications. University of California, Los Angeles.

1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Simbolic Comunication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.

1982 "La caza del venado en el arte Mochica". ***Revista del Museo Nacional*** 46: 235-251. Lima.

1985 "Arte Moche". En: ***Moche***. Colección Arte y Tesoros del Perú, José Antonio de Lavalla, editor. Lima, Banco de Crédito del Perú.

1990 "L'iconographie Mochica". En: ***Inca-Perú. 3000 ans d'histoire***, Sergio Purin, compilador, págs. 370-383. Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas, Imschoot, uitgevers.

1995 "Moche funerary practice". En: ***Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices***, Tom D. Dillehay, editor, págs. 111-159. Washington, D. C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

1997 "Deer hunting and combat: Parallel activities in the Moche world". En***: The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera***, Kathleen Berrin, editora, págs. 51-59. New y San Francisco, Thames y Hudson y el Fine Arts Museum of San Francisco.

DONNAN, Christopher y Luis Jaime CASTILLO
1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San Jose de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 415-424. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

DONNAN, Christopher y Donna McCLELLAND
1979 ***The Burial Theme in Moche Iconography***. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 21. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.

DUVIOLS, Pierre y César ITIER
1993 "Estudios etnohistórico y lingüístico". En la edición de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, ***Relación de antigüedades de este Reyno del Piru***. Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

EARLE, Timothy
1991 "The evolution of Chiefdoms". En: ***Chiefdoms, Power, Economy and Ideology***, T. Earle, editor, págs. 1-15. Cambridge, Cambridge University Press.

FOGEL, Heidy
1993 ***Settlements in Time: A Study of Social and Political Develpment during the Gallinazo Occupation of the North Coast of Peru***. Ph. D. dissertation, Yale University. Ann Arbor, University Microfilms International.

FORD, James A.
1949 "Cultural dating of prehistoric sites in Virú Valley, Perú". En: Surface survey of the Virú Valley, Peru, por James A. Ford y Gordon R. Willey. ***Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*** 43 (1): 29-87. New York.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ
1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 147-180. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

GOLTE, Jürgen
1994 ***Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche***. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
1978 "Les combats mochicas: Essai d'interprétation d'un matériel archéologique à l'aide de l'ethnohistoire, de l'ethnologie et de l'iconologie"***. Baessler-Archiv*** n.s. 26: 127-157. Berlín, Museum für Völkerkunde.
1984 "Hanan y Hurin". ***Chantier Amerindia***, suplemento 1 del Nº 9. París.
1987 ***Iconografía mochica***. Lima, Fondo editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú.

HOCQUENGHEM, Anne Marie y Patricia LYON
1980 "A class of anthropomorphic supernatural female in Moche iconography". ***Ñawpa Pacha*** 18: 27-50. Berkeley, Institute of Andean Studies.

HOLMQUIST, Ulla
1992 ***El personaje mítico femenino en la iconografía Moche***. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

HOLMQUIST, Ulla, David DIESTRA y Cecilia PARDO
1999 ***Tesoros del Perú Antiguo. Catálogo de la exposición***. Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.

KEMP, Barry J.
1989 ***Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization***. Londres y Nueva York, Routledge.
KESLER, Herbert L. y Marianna S. SIMPSON (eds)
1984 ***Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages***. Studies in the History of Art, vol. 18. Washington, D. C., National Gallery of Art.
KROEBER, Alfred L.
1930 ***Archaeological Explorations in Peru. Part II: The Northern Coast***. Anthropology Memoirs, Field Museum of Natural History 2 (2). Chicago.
KUTSCHER, Gerdt
1948 "Religion und Mythologie der frühen Chimú (Nord-Peru)". ***Actes du XXVIIIe Congrès Internationale des Américanistes*** (Paris, 1947) 1: 621-631. París.
1954 ***Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos***. Monumenta Americana 1, Ediciones de la Biblioteca Ibero-Americana de Berlín. Berlín, Verlag Gebr. Mann.
1958 "Ceremonial 'bandminton' in the ancient culture of Moche (North Peru)". En: ***Proceedings of the 32th International Congress of Americanists*** (Copenhagen, 1956), págs. 422-432. Munks Gaard.
1983 ***Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils***. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18. Bonn, Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.
LARCO HOYLE, Rafael
1938 ***Los Mochicas***. Tomo 1. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.
1939 ***Los Mochicas***. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.
1945 ***La cultura Virú***. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
LIESKE, Baerbel
1992 ***Mythische Erzählungen in den gefäbmalereien der alterperuanischen Moche-Kultur. Versuch einer ikonographischen Rekonstruktion***. Bonn, Holos Verlag.
2001 ***Göttergestalten der altperuanischen Moche-Kultur.*** Veröffentlichung der Projektgruppe Ikonographie an Lateinamerika. Berlín, Institut der Freien Universität Berlin.
LYON, Patricia J.
1981 "Arqueología y mitología: la escena de los 'Objetos animados' y el tema de 'El alzamiento de los objetos'". ***Scripta Ethnológica*** 6: 105-108. Buenos Aires.
1987 Archaeology and mythology II: A reconsideration of animated objects theme in Moche Art. Ponencia presentada en la 20th Annual Chacmmool Conference. Calgary.
MAKOWSKI, Krzysztof
1989 Narración en la iconografía mochica. Materiales del seminario de Iconografía andina. Programa de Arqueología, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
1994a "Las grandes culturas de la costa norte". En: ***Historia y Cultura del Perú***, Marco Curatola y Fernando Silva-Santisteban, editores, págs. 101-158. Lima, Universidad de Lima y Museo de la Nación.
1994b "La figura del 'oficiante' en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote?". En: ***En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curaderos del norte del Perú***, Luis Millones y Moisés Lemlij, editores, págs. 52-101. Lima, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.
1994c "Los señores de Loma Negra". En: ***Vicús***, Krzysztof Makowski y otros, págs. 83-141. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1996a "Los seres radiantes, el aguila y el buho. La imagen de la divinidad en la cultura Mochica". En: ***Imágenes y mitos***, Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández, editores, págs. 13-114. Lima, Australis S.A – Fondo Editorial SIDEA.

1996b "La ciudad y el origen de la cilivilización en los Andes". ***Estudios Latinoamericanos*** 17: 63-88. Varsovia, Sociedad de Estudios Latinoamericanos. Reimpreso de: ***Cuadernos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*** 15. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú (1996).

1998 "Cultura material, etnicidad y la doctrina política del estado en los Andes prehispánicos: el caso mochica". ***Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria*** (23-27 de junio 1996), tomo I, págs. 125-147. Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

2000 "Las divinidades en la iconografía mochica". En: ***Los dioses del antiguo Perú,*** Krzysztof Makowski y otros, págs. 137-175. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

2001 "Ritual y narración en la iconografía mochica". ***Arqueológicas*** 25: 175-203. Lima, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Instituto Nacional de Cultura.

MAKOWSKI, Krzysztof, Iván AMARO y Otto ELÉSPURU

1994 "Historia de una conquista". En: ***Vicús***, Krzysztof Makowski y otros, págs. 211-281. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

MAKOWSKI, Krzysztof y María Inés VELARDE

1998 "Taller de Yécala (siglo III/IV): observaciones sobre las características y organización de la producción metalúrgica Vicús". ***Boletín Museo de Oro*** 41: 99-118. Santafé de Bogotá, Banco de la República de Colombia.

McCLELLAND, Donna

1990 "A maritime passage from Moche to Chimu". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 75-106. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

MESTER, Ann Marie

1983 ***The Owl in Moche Iconography: Implications for Ethnic Dualism on the Peruvian North Coast***. Master's research paper, Department of Anthropology, University of Illinois, Urbana - Champaign.

MOGROVEJO, Juan

1995 ***La evidencia funeraria mochica de Huaca de la Cruz, valle de Virú***. Tesis para obtener el título de Licenciado en Arqueología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

MOSELEY, Michael

1992 ***The Incas and Their Ancestors***. London, Thames and Hudson.

QUILTER, Jeffrey

1990 "The Moche revolt of the objects". ***Latin American Antiquity*** 1 (1): 42-65. Washington, D. C., Society for American Archaeology.

1997 "The narrative approach to Moche iconography". ***Latin American Antiquity*** 8 (2): 113-133. Washington, D. C., Society for American Archaeology.

RAMÍREZ HORTON, Susan E.

1981 "La organización económica de la Costa Norte: un análisis preliminar del periodo Prehispánico Tardío". En: ***Etnohistoria y antropología andina.*** Actas de la segunda jornada del Museo Nacional de Historia (Lima, enero de 1979), A. Castelli, M. Koth de Paredes y M. Mould de Pease, editoras, págs. 281-297. Lima.

RENFREW, Colin y John F. CHERRY

1986 ***Peer Polity Interaction and Socio-Political Change***. Cambridge, Cambridge University Press.

ROSTWOROWSKI, María

1983 ***Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política.*** Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SCHULER-SCHÖMING, Immina von
1979 "Die 'Fremdkrieger' in Darstellungen der Moche- Keramik. Une ikonographische studie". ***Baessler-Archiv*** n.s. 27 (1): 135-213. Berlín, Museum für Völkerkunde.
1981 "Die sogenannten Fremdkrieger und ihre weiteren ikonographischen Bezüge in der Moche-Keramik". ***Baessler-Archiv*** n.s. 29 (1): 207-239. Berlín, Museum für Völkerkunde.

SHIMADA, Izumi
1994a ***Pampa Grande and the Mochica Culture***. Austin, University of Texas Press.
1994b "Los modelos de la organización sociopolítica de la cultura Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 359-387. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

SHIMADA, Izumi y Adriana MAGUIÑA
1994 "Nueva visión sobre la cultura Gallinazo y su relación con la cultura Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 31-58. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark
1999 ***Pictorial Narrative in Greek Art***. Cambridge, Cambridge University Press.

STRONG, William Duncan
1947 "Finding the tomb of a warrior god". ***National Geographic Magazine*** 91 (4): 453-482. Washington, D.C., National Geographic Society.

TELLO, Julio C.
1924 "Arte antiguo peruano. Album fotográfico de las principales especies arqueológicas de cerámica Muchik existentes en los museos de Lima. Primera parte: Tecnología y Morfología". ***Inka*** II: VII-XXXVII. Revista de estudios antropológicos, Organo del Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima.

UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
1931 "Altperuanische Gefässmalereien II. Teil". En: ***Handbuch der Kunstgeschichte von A. Springer, Band VI, Die ausseuropäische Kunst***: 589-654, Leipzig.

UCEDA CASTILLO, Santiago
1999 "El centro urbano de las Huacas del Sol y de la Luna". En: ***Perú: dioses, pueblos, tradiciones***, págs. 22-34. Finistére, Catálogo de la exposición en la Abadía de Daoulas (12 de mayo a 31 de octubre de 1999).

UCEDA, Santiago y José ARMAS
1998 "An urban pottery workshop at the site of Moche, North Coast of Peru". En: ***MASCA Research Papers in Science and Archaeology***, supplement to Vol 15, págs. 91-110.

UCEDA, Santiago, Ricardo MORALES, José CANZIANI y María MONTOYA
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UCEDA, Santiago, Elías MUJICA y Ricardo MORALES
1998 ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

VERANO, John
1998 "Anexo 3. Análisis del material óseo de la Plaza 3b". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 81. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

1998 "Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos: evidencias de las temporadas de investigación 1995-96 en la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 159-171. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WASSÉN S., Henry

1989 "El 'ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre Moche: la búsqueda de su identificación". ***Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*** 3: 25-45. Santiago.

WILLEY, Gordon R.

1953 ***Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley, Peru***. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 155. Washington, D.C.

WILSON, David J.

1988 ***Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Perú: A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society***. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.

1997 "Early State formation on the North Coast of Peru, A critique of the city-state model". En***: The Archaeology of City-States, Cross-Cultural Approaches***, D. L. Nichols y T. H. Charlton, editores, págs. 229-244. Washington D.C., Smithsonion Institution Press.

ZIGHELBOIM, Ari

1995a "Escenas de sacrificio en montañas en la iconografía Moche". ***Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*** 6: 35-70. Santiago.

1995b "Mountain scenes of human sacrifice in Moche ceramic iconography". En: Current Research in Andean Antiquity, Ari Zighelboim y Carol Barnes, editores. ***Journal of the Steward Anthropological Society*** 23 (1-2): 153-188. University of Illinois at Urbana.

ZIOLKOWSKI, Mariusz S.

1997 ***La guerra de los Wawqi. Los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la elite inka, s. XVXVI.*** Quito, Biblioteca Abya-Yala.

ZUIDEMA, Tom

1986 ***La civilisation Inca au Cuzco***. Paris, Presses Universitaires de France.

1989 ***Reyes y Guerreros. Ensayos de la cultura andina***. Grandes Estudios Andinos. Lima, FOMCIENCIAS.

13 /

APROXIMACIONES AL CALENDARIO CEREMONIAL MOCHICA DEL COMPLEJO EL BRUJO, VALLE CHICAMA

Régulo G. Franco Jordán
Juan V. Vilela Puelles

"Los muros de los templos forman parte del marco donde se sitúan estas ceremonias. La función de los soportes de la iconografía es entonces utilitaria dentro del cumplimiento de las tareas rituales... La función de la iconografía mochica, de los objetos en los cuales aparece y de las ceremonias que ilustra, es entonces representar las reglas, encuadrar, estabilizar, preservar las instituciones ancestrales"
(Hocquenghem 1987: 84).

El arte mural mochica es sin dudas una de las expresiones más importantes que se ha dado a conocer en los últimos tiempos, gracias a las investigaciones que se vienen realizando en el Complejo El Brujo del valle de Chicama (Franco et al. 1994a: 172-173; 2001b) y en la Huaca de la Luna en el valle de Moche (Uceda 2000, Uceda et al. 1994). Lo meritorio de estos hallazgos es que por primera vez el arte mural mochica se estudia dentro de su marco contextual, integrado a los diversos espacios arquitectónicos del templo, algo que no se había tratado antes. Algunos hallazgos previos sobre el tema fueron estudiados dentro del contexto general de la iconografía, como son los casos de las pinturas murales de Pañamarca, descubiertas por

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 383-423. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

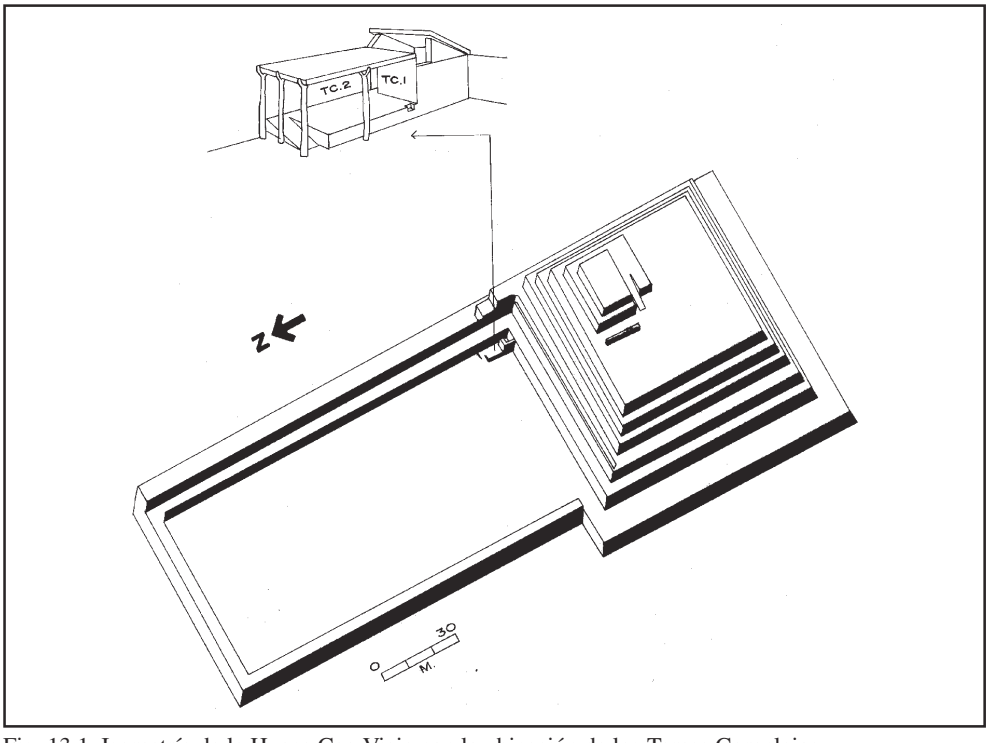


Fig. 13.1. Isometría de la Huaca Cao Viejo con la ubicación de los Temas Complejos.

Richard Schaedel en 1951 y estudiadas por Duccio Bonavia en 1959 y 1985, y los murales de la Huaca de la Luna estudiados por Carol Mackey y C. M. Hastings en 1982.

Hace un poco más de una década se dio a conocer por primera vez el arte mural mochica en relieve en el complejo arqueológico El Brujo, con imágenes diversas que expresan algunos episodios religiosos o míticos, algunas de las cuales ya se habían estudiado dentro de la iconografía de la cerámica. Dentro de este contexto de hallazgos se descubrieron dos murales politemáticos, magistralmente representados semejando un tipo de arte religioso de estilo barroco a la costumbre mochica.

En el ángulo sureste de la plaza ceremonial fue descubierto un espacio arquitectónico que estaba integrado a la fachada principal y a la plaza ceremonial del templo (Figs. 13.1 y 13.2). Este espacio está conformado por un recinto, una plataforma delantera con rampa lateral, y un cielorraso colapsado. En este lugar aparecieron, en los muros norte y lateral del lado este del recinto, dos hermosos murales con figuras en alto relieve y policromadas (Láms. 13.1 y 13.2), que constituyen documentos arqueológicos inéditos del arte mural religioso mochica y que corresponden cronológicamente al edificio A o último edificio dentro de la secuencia de siete edificios conocidos hasta el momento.

Referirnos a los antecedentes de la investigación de los temas complejos, requiere mencionar que los primeros intentos de este estudio se desarrollaron en 1994, cuando

Lám. 13.1. Tema Complejo 1.

Lám. 13.2. Tema Complejo 2.

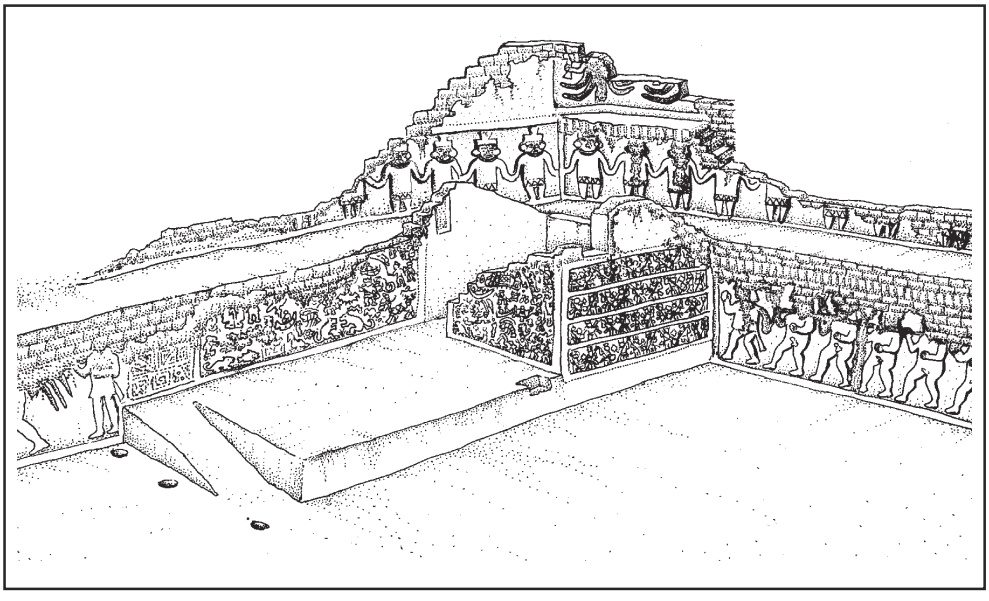


Fig. 13.2. El sector sureste de la plaza ceremonial, con vista de los Temas Complejos y las imágenes de la fachada principal.

empezamos la tarea de establecer un corpus iconográfico de las escenas o figuras presentes en la cerámica mochica. Para ello se revisó, en 1997, las colecciones de cerámica del Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y del Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera. El resultado no fue muy alentador, puesto que muy pocas figuras y escenas podían tener comparación con los iconos de los temas complejos de Cao Viejo.

Los dos murales fueron identificados con la categoría mayor de "Temas Complejos", los cuales fueron abreviados como TC1 y TC2. La categoría *complejo* encierra un profundo significado del sistema religioso mochica. Se identificó una riqueza iconográfica en los muros, con diversas escenas y representaciones vinculadas con la pesca, la navegación, el combate ritual, la fauna terrestre y acuática, la flora terrestre, figuras astrales, entre otros; los cuales están asociados a varios personajes principales y secundarios que actúan dentro de un ciclo ceremonial o ritual.

El estudio comparativo de la iconografía ayudó mucho en el proceso de la investigación, a la vez que también fue necesario ingresar a la hermenéutica, donde se desglosaron muchos aspectos etnohistóricos y etnográficos y dentro de ellos capítulos relacionados con la mitología y ritología andina. Es en estos dos últimos aspectos en donde encontramos un gran bagaje de información, que junto al análisis preiconográfico enriquecieron nuestras hipótesis y propuestas para elaborar el contenido fundamental de los temas complejos.

Por otra parte, el estudio preiconográfico permitió la identificación, descripción y análisis de cada una de las representaciones, para lo cual se realizaron varios pasos metodológicos: 1)

Registro gráfico de los temas complejos. En un dibujo se representa su estado de conservación, incluyendo los faltantes y lagunas de las representaciones; en un segundo dibujo se destacan las figuras en relieve mediante la técnica del punteado; 2) Selección de un corpus de imágenes mochicas que tienen relación o semejanza iconográfica con los motivos o representaciones de los muros complejos, a fin de asignar a nuestras representaciones su respectivo contexto iconográfico; 3) Individualización de las figuras policromas en unidades de representación con fines de realizar el análisis y descripción de cada uno de estos elementos, estableciendo un orden secuencial de las representaciones, donde se le asignó un número de identificación para su ubicación específica al interior de cada muro soporte; 4) Análisis descriptivo de cada unidad definida. Se estableció que las unidades y representaciones guardan una correspondencia temática en ambos temas complejos; 5) Clasificación o separación gráfica de las unidades de representación, agrupándolos en categorías o atributos compartidos; 6) Elaboración de cuadros de relaciones y/o estadísticos, para medir las frecuencias o modalidades de ocurrencia de las representaciones; 7) Análisis particular de cada grupo clasificado por categorías o atributos; 8) Aproximación comparativa de las representaciones de los muros complejos con el corpus iconográfico Moche en general y su interpretación sobre la base del dato etnohistórico y etnográfico; 9) Análisis particular de cada grupo clasificado por categorías o atributos; 10) Aproximación comparativa del conjunto de representaciones de los muros complejos con el corpus iconográfico mochica en general; y 11) Interpretación final sustentada en la presentación de un sistema calendárico, validada con el dato etnohistórico, etnográfico e iconográfico mochica.

La descripción conjunta de las representaciones de los dos temas complejos nos ha permitido relacionarlas y observarlas dentro del nivel de correspondencia, llegando a definir la misma representación y la misma ubicación. Cada diseño tiene un código de representación para cada muro: TC1-01, TC2-01; TC1-02, TC2-02; ..., sucesivamente (Figs. 13.3 y 13.4) y se describen conjuntamente a fin de observar la relación de correspondencia establecida (Cuadro 13.1). Luego se definió el tipo de representación dentro del conjunto, separando por ejemplo: escenas míticas o ceremoniales, personajes (divinidades o ancestros mayores y oficiantes o ancestros menores) y motivos (fauna, flora entre otros). Algunas escenas o motivos fueron comparados con el corpus iconográfico, definiendo la identidad de personajes, animales y acciones que revelan temáticamente una correspondencia.

El carácter de la separación de temas ha sido realmente un aspecto muy cuidadoso, considerando la distribución de los motivos, su asociación, orientación o trayectoria, y sobre todo su contenido dentro del corpus iconográfico. Se han definido siete temas con mucha arbitrariedad, debido a que es imposible determinar el orden verdadero, sin embargo su composición es casi circular o cíclico y también lineal siguiendo las cuatro direcciones.

El estudio de los temas complejos nos ha inducido a plantear que estamos frente a un calendario ceremonial hasta el momento único en los Andes, que regía el destino de los pobladores del valle de Chicama. En lo posterior, esta propuesta seguramente llevará a otros planteamientos contrastables o enriquecedores sobre este tema, ese es el propósito de esta investigación.

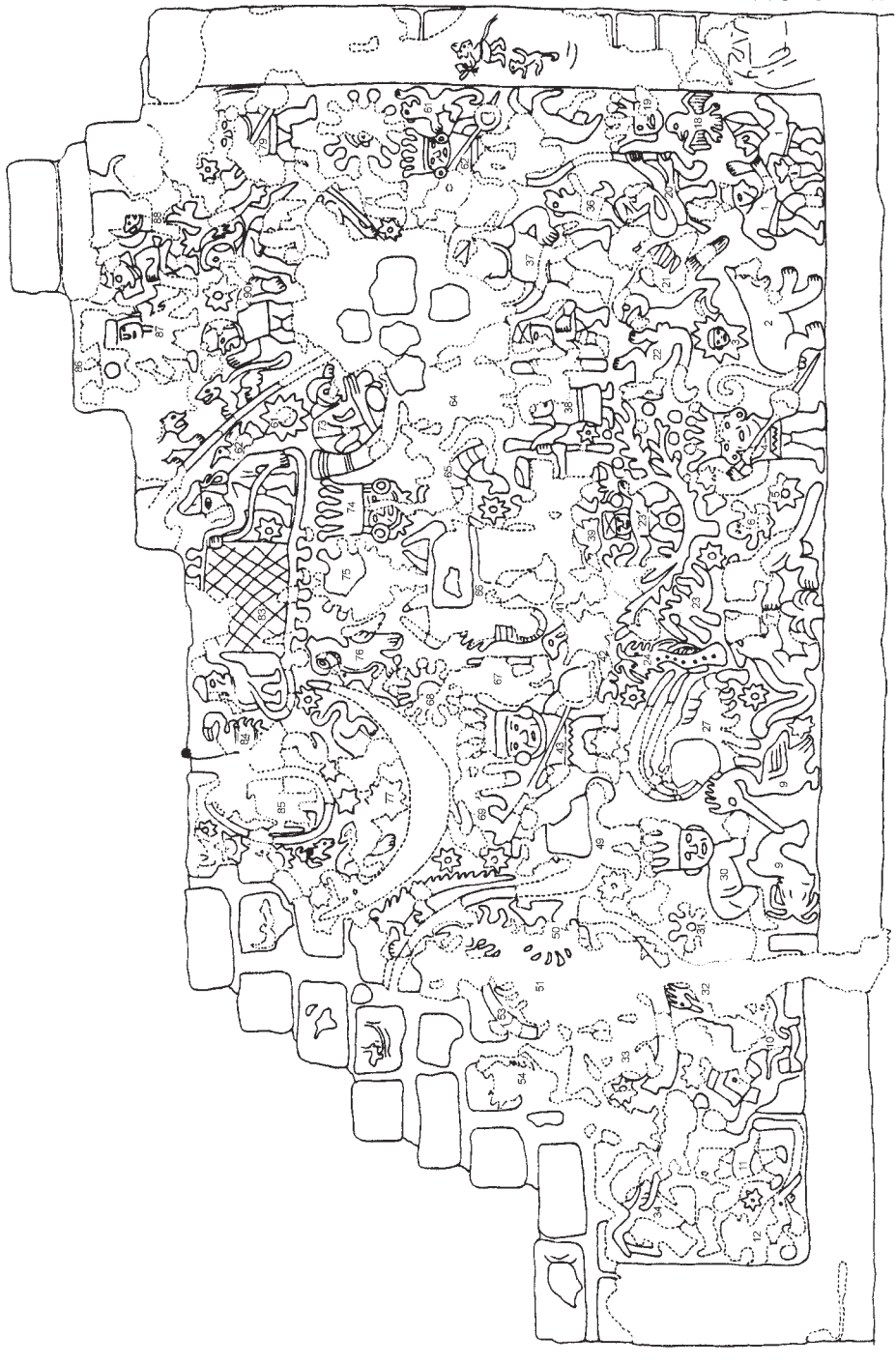


Fig. 13.3. Tema Complejo 1, diseños numerados.

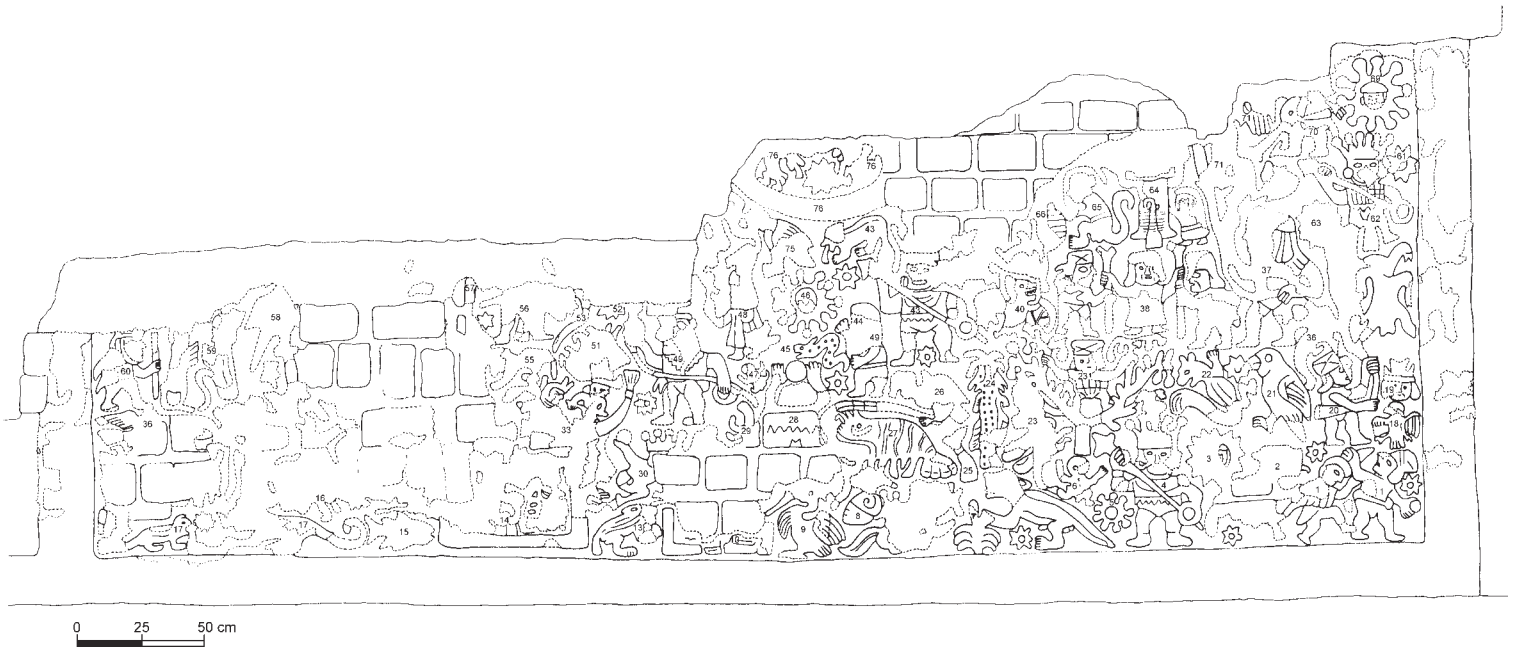


Fig. 13.4.
Tema Complejo 2, diseños numerados.

CARÁCTER DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO DE LOS TEMAS COMPLEJOS

Antes de introducirnos en el tema, es necesario advertir que el diseño del espacio arquitectónico donde están incluidos los temas complejos, se elaboró y ejecutó durante el edificio B, con la diferencia que éste nunca fue acabado con sus ornamentaciones, debido posiblemente a una fuerte crisis climática que debilitó el aparato productivo mochica y hubo carencia de excedentes de producción para la instalación de un grupo de alarifes constructores de oficio; prueba de esto es la construcción simple de la fase B. Sin embargo, al poco tiempo, el templo fue favorecido con la culminación del espacio arquitectónico en un nivel más alto, enterrando las estructuras del edificio B. Este hecho podría indicarse como un intento de la restauración del orden en la sociedad mochica.

El recinto que contiene los temas complejos se localiza en el ángulo sureste de la plaza ceremonial. Sus dimensiones son: 4,10 m de largo por 3,70 m de ancho y 3,20 m de alto. Tiene un acceso lateral de 80 cm de ancho (Fig. 13.2). Las paredes interiores del recinto están pintadas de blanco, con algunos *graffiti* de búhos y otros motivos difíciles de identificar (Franco et al. 2001c: Figs. 23d-f, 24 y 25a). El muro oeste tiene un hastial que soportaba un techo inclinado a un agua y presenta hacia la esquina superior norte una ventana de 75 cm de ancho, que serviría para la introducción de la luz al interior del recinto. El hecho que las paredes interiores estaban pintadas de blanco, significa tal vez que éste sirvió para ritos de purificación y para las actividades de preparación vinculadas con los oficios que se realizaban en el exterior.

La parte exterior del recinto era un ambiente abierto a la gran plaza en sus partes laterales, aún cuando estaba techado y ornamentado primorosamente con un cielorraso policromado (Franco et al. 1998a) y con porras de cerámica sobre la cubierta como elementos que simbolizan el poder y la preservación del lugar. Una plataforma con rampa lateral servía de escenario para la realización de rituales solemnes encabezados por un oficiante mayor o sacerdote, que ayudándose de los temas complejos y el cielorraso, oficiaba la ceremonia o liturgia haciendo referencia a los orígenes y la normatividad de la vida o cosmovisión del mundo mochica (Lám. 13.3a). En la iconografía, aún cuando no necesariamente es el espacio que presentamos, se destacan algunos espacios arquitectónicos donde se realizan actividades tales como: presentación de comida (Donnan 1976: 48; Hocquenghem 1987: Fig. 18); relaciones sexuales (Donnan 1976: fig 1; Hocquenghem 1987: Fig. 25b); presentación de ofrendas de strombus (Hocquenghem 1987: Fig. 34); así como desfiles de prisioneros que se dirigen hacia ellos, asociados a escenas de sacrificio (Donnan 1976: Fig. 15; Hocquenghem 1987: Fig. 188). Por otro lado, consideramos que las funciones de este espacio ceremonial estaban vinculadas con las ceremonias religiosas que se desarrollaban en la plaza ceremonial que, por su extensión, asume el rol de espacio ceremonial “grande”, donde se efectuaban los rituales de acuerdo al calendario mochica: fiestas religiosas, ritos propiciatorios, exequias de algún gobernante, etc. (Franco 1998: 106).

EL CALENDARIO CEREMONIAL Y SU COMPOSICIÓN

Antes de ingresar a la comprensión de los dos temas complejos (TC1, TC2), hay que tomar en cuenta que el muro norte (TC1) ha perdido por completo casi un 30% de sus representaciones en la parte superior, mientras que el muro este (TC2) ha perdido aproximadamente un 60%. Esto nos demuestra, desde luego, una limitación con relación a la comprensión de la estructura completa de los temas complejos. Las imágenes más significativas e importantes, probablemente ocuparon los niveles superiores de ambos muros.

El carácter de los temas complejos es de orden politemático, donde se representaron varios grupos de imágenes, preliminarmente organizados por la asociación de sus elementos constitutivos, que algunos de los cuales son fácilmente contrastados con el corpus iconográfico mochica y con las fuentes históricas. Las imágenes aluden a diferentes "estructuras narrativas" que están estrechamente vinculadas con una secuencia del mundo cosmogónico mochica (orígenes y fundamento) y cosmológico (orden y estructuración), que le dan, naturalmente, un contenido ritual y ceremonial.

Tenemos imágenes diversas que señalan temas específicos en una constante relación del mundo "real" con el mundo "fabuloso" o "mítico" (Hocquenghem 1987: 190; Makowski 2001: 175-176), donde aparecen personajes míticos, oficiantes y animales en episodios del mundo ceremonial mochica, que hacen de otra manera, en términos generales, "preservar las instituciones ancestrales" (Hocquenghem 1987: 84).

Por otro lado, para un mejor entendimiento de las propuestas interpretativas, señalamos que la visión del mundo en dos planos relacionados y complementarios entre sí, forma parte de las concepciones ideológicas de los antiguos peruanos. Bernabé Cobo ([1653] 1956: 159), decía que "había el criador señalado... de todos los animales y aves de la tierra había en el cielo un símil que atendía a la conservación y aumento dellos, atribuyendo a este oficio y ministerio a varias constelaciones de estrellas". Era natural que los aborígenes pensaran que los seres vivos de la tierra tienen en el cielo a sus progenitores encargados de su mantenimiento y multiplicación, considerando también que los fenómenos luminares representaban ciertos animales y seres a los cuales se les rendía mucha veneración (Tello 1967: 164-166). Esto debió reflejarse también en los temas complejos.

Entonces, la ausencia de los planos superiores de los dos temas complejos, sugiere una limitación en la lectura de la estructura mural, que permite ordenar en forma preliminar siete temas. El orden en la composición y descripción de los temas no necesariamente se ajustan a la estructuración mochica, sino más bien a una propuesta nuestra para una diferenciación temática.

Tema I.
El origen y las constelaciones

Tenemos una figura ovoide liminar que encierra a un ser antropomorfo de perfil cogiendo un báculo o cetro sobre el cual hay una estrella (TC1-84; Fig. 13.5). El simbolismo de la figura

Código	Tema Complejo 1 (TC1)	Tema Complejo 2 (TC2)
1	Personajes en combate	Similar.
2	Felino	Similar.
3	Diseño tipo estrella con puntas agudas	Similar.
4	Personaje de la corona	Similar.
5	Diseño tipo estrella de apéndices agudos.	Similar. En este caso los apéndices son circulares
6	Sapo visto desde arriba.	Similar.
7	Dos zorros de perfil y enfrentados.	Similar.
8	Sin Correspondiente. No existe.	Caracol terrestre.
9	Garza picando pez.	Solo se representa la garza.
10	Dos individuos de perfil sobre estructura.	Similar. Deteriorado.
11	Personaje de perfil sosteniendo una pierna humana	Sin correspondiente. No existe.
12	Felino de perfil con la cabeza volteada	Sin correspondiente. No existe.
13	Sin correspondiente. No existe.	Felino?
14	Sin correspondiente. No existe.	Personaje sobre estructura?.
15	Sin correspondiente. No existe.	Pez.
16	Sin correspondiente. No existe.	Personaje de perfil
17	Sin correspondiente. No existe.	Felino de perfil frente a frente.
18	Águila Marina	Similar.
19	Cabeza de personaje de la corona	Similar.
20	Personaje con soga atando venado	Similar.
21	Papagayo	Similar.
22	Ardilla	Similar.
23	Personaje posado sobre árbol	Similar.
24	Pez life	Similar.
25	Sin Correspondiente. No existe.	Pierna humana o despojo.
26	Sin correspondiente. No existe	Ave. Gallinazo?
27	Langosta.	Similar.
28	Sin correspondiente. No existe	Personaje levantando los brazos y cogiendo diseño circular (esfera?).
29	Sin correspondiente. No existe.	Incompleto y no definido.
30	Personaje de la corona arrodillado.	Similar. El personaje levanta una esfera?.
31	Diseño tipo estrella de apéndices agudos.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
32	Solo se representa cabeza de ave.	Sin correspondiente. No existe
33	Un individuo montado en caballito de totora.	Similar. Se tienen dos personajes sobre el caballito.
34	Gallinazo antropomorfo sosteniendo a un personaje echado (cadáver?).	Sin correspondiente. No existe.
35	Sin correspondiente. No existe.	Ave en actitud de vuelo
36	Pequeño mono	Similar.
37	Personaje con soga asociados a venados	Similar. Sólo se observa al personaje y parte de la
38	Personaje femenino con báculos y dos individuos que asisten.	Similar.
39	Pequeña ave volando.	Sin Correspondiente. No existe.
40	Sin Correspondiente. No existe.	Murciélago.
41	Serpiente.	Sin Correspondiente. No existe.
42	Lagartija.	Sin correspondiente. No existe
43	Personaje de la corona.	Similar.
44	Sin correspondiente. No existe	Personaje femenino de perfil.
45	Sin correspondiente. No existe	Serpiente.

46	Sin correspondiente. No existe	Diseño tipo estrella con rostro figurado y apéndices circulares.
47	Sin correspondiente. No existe.	Sapo. Visto desde arriba.
48	Sin correspondiente. No existe.	Personaje femenino de perfil
49	Personaje de perfil con soga y asociado a iguana.	Similar. Incompleta, solo se tiene al personaje y parte de la soga.
50	Diseño no definido.	Sin correspondiente. No existe.
51	Ciempiés visto desde arriba.	Similar.
52	Sin correspondiente. Diseño perdido.	No definido.
53	Incompleto. No definido	Similar.
54	Incompleto. Se tiene parte de una araña	Sin correspondiente. No existe.
55	Sin correspondiente. No existe.	Felino de perfil
56	Sin correspondiente. No existe.	Incompleto. Personaje de perfil
57	Sin correspondiente. Diseño perdido.	Probables arañas
58	Sin correspondiente. Diseño perdido.	Ave posada en estructura
59	Sin correspondiente. Diseño perdido.	Diseño no definido.
60	Sin correspondiente. Diseño perdido.	Personaje de perfil con báculo.
61	Pequeño mono	Diseño tipo estrella de apéndices agudos.
62	Personaje de la Corona	Similar.
63	Sin correspondiente. No existe.	Diseño tipo estrella de apéndices agudos (en impronta).
64	Incompleto. Solo se tiene representación de personaje de frente	Similar. Individuo masculino de frente asistido por personaje femenino de perfil.
65	Felino de perfil	Similar.
66	Dos arañas vista desde arriba.	Motivo incompleta. Se observa parte del cuerpo de una araña.
67	Personaje de perfil con báculo.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
68	Diseño tipo estrella de apéndices circulares.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
69	Diseño tipo estrella de apéndices circulares.	Similar.
70	Escena incompleta. Solo se observa a un personaje con porra.	Similar. Personaje con porra atacando a individuo echado.
71	Sin correspondiente. Diseño perdido.	Diseño incompleto y no definido.
72	Personaje en caballito de totora.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
73	Cabeza de personaje de la corona	Sin correspondiente. Diseño perdido.
74	Diseño tipo estrella de apéndices circulares.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
75	Búho de perfil comiendo una lagartija.	Similar. El búho se encuentra comiendo una serpiente.
76	Dos felinos sobre la luna en cuarto creciente.	Similar.
77	Pequeño perro de perfil.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
78	Personaje de la Corona	Sin correspondiente. Diseño perdido.
79	Individuo llevando del brazo a personaje con atributos fitomorfos.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
80	Diseño tipo estrella con rostro figurado y apéndices agudos.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
81	Pequeña ave en actitud de vuelo.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
82	Dos personajes de perfil con red de pescar	Sin correspondiente. Diseño perdido.
83	Alacrán visto desde arriba	Sin correspondiente. Diseño perdido.
84	Personaje encerrado en figura ovoide.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
85	Personaje de frente con los brazos levantados.	Sin correspondiente. Diseño perdido.
86	Personaje cinturón de serpientes asistido por dos individuos.	Sin correspondiente. Diseño perdido.

Cuadro 13.1 Representaciones de los Temas Complejos 1 y 2.

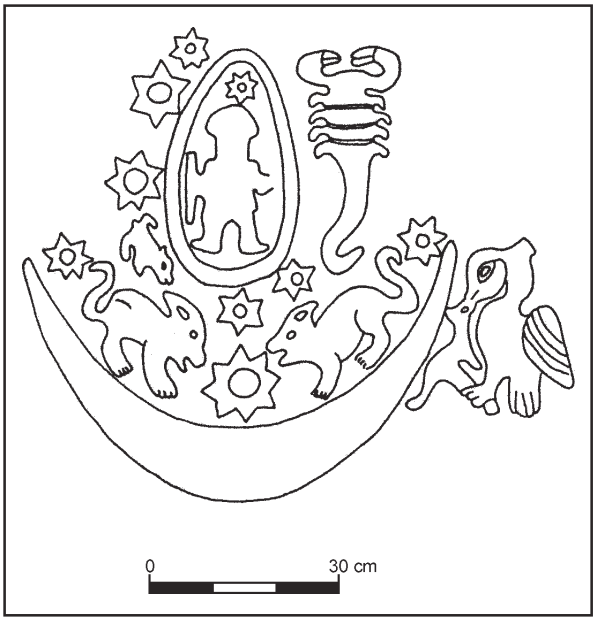


Fig. 13.5. El origen y las constelaciones (Tema I).

ovoide hace referencia al concepto religioso del "huevo cósmico" que da origen al universo, a los dioses y demás descendientes; concepto que se encuentra presente tanto en la mitología de las antiguas culturas clásicas, especialmente la griega, y presente también en la versión andina tal como lo sostiene Lehmann-Nietsche (1928: 67-76) en su estudio sobre el mural del Coricancha.

En la mitología andina la versión del huevo cósmico se encuentra presente en el documento de Ávila, "Dioses y Hombres de Huarochiri", cuando se señala que Pariacaca y sus hermanos nacieron de cinco huevos y cuando estaba crecido venció a una serpiente con un "bastón de oro", convirtiéndola en piedra (Ávila [1598?] 1966: Cap. 16). El mencionado bastón del documento de Huarochirí puede aludirse al báculo o cetro que coge el personaje sobrenatural del TC1, icono de mucha carga simbólica ya desde Chavín y largamente documentada en las narraciones épicas andinas recogidas por los cronistas. Por otro lado, el cronista Calancha ([1638] 1976-78) también menciona que de tres huevos (de oro, plata y cobre), se engendraron los nobles, las mujeres de los nobles, los plebeyos y demás descendencia. Así, también, en la relación de los padres agustinos de Huamachuco (Padres Agustinos [1561?] 1992: LIII), la divinidad Catequil se origina igualmente de un huevo. Finalmente, el óvalo vertical representado en el mapa cosmológico inca, elaborado por el cronista indio Santa Cruz Pachacuti ([1613?] 1993: 11-123), puede ser también relacionado a nuestra figura ovoide[1] . El referido óvalo en el

[1] P. Duviols (1993) hace una crítica a los planteamientos de Santa Cruz Pachacuti. Sin embargo, creemos que el cronista indio basa sus argumentos en una estructura simbólica andina presente en la religión precolombina.

mural Inca representa el emblema o señal de Ticci Viracocha, señor de los principios o fundamentos. Si establecemos la relación, podemos postular que en el óvalo o figura ovoide del TC1, la representación del personaje al interior puede señalar que estamos frente a un ser sobrenatural que podría tener los mismos principios y valores que Viracocha; que expresa el mundo entero, la totalidad, la eternidad y la unidad de todas las dimensiones espaciales y temporales, según los análisis de John Earls e Irene Silverblatt (1976) (citado por Sharon 1980: 130); siendo dicha figura la representación de un origen a partir de un ancestro mítico y el huevo cósmico que alude al mismo tiempo al simbolismo del ave tenido tan presente en toda la América precolombina como tótem mayor según Castiglioni (1987: 132). La estrella ubicada sobre el personaje del báculo, puede representar a Venus, que es la estrella de mejor brillo, e indicar a la vez ser un astro relacionado con el origen de los ancestros.

Alrededor de la figura ovoide, en especial hacia el lado izquierdo e inferior, se observa la presencia de pequeñas estrellas, que por su conservación se han contabilizado en número de cinco, más la impronta de una estrella en el nivel superior, y además ocupando un pequeño perro (TC1-77) quizás la posición de otra estrella. Considerando el deterioro parcial de este sector de estudio, cabe postular que originalmente hubo siete pequeñas estrellas contando el pequeño perro, que según nuestra conjetura podría estar aquí representado las pléyades o siete cabrillas, las cuales se muestran agrupadas en el firmamento. Según Cobo ([1653] 1956: 159), las cabrillas eran consideradas como progenitoras, encargadas de la preservación humana y del movimiento del tiempo a partir del cual se tomaba cuenta del transcurso del año. De igual forma, Calancha afirma que a partir de la salida de las siete cabrillas contaban el año, señalando: "... aquellas estrellas les daban de comer, y criaban sus sembrados, y tenían el sustento, ley de gratitud, y aún represión contra nuestras ingratitudes" (Calancha [1638] 1976-78: 554). Se señala que este conjunto de estrellas aparece en el mes de junio, observándose hasta noviembre después del cual del 19 de abril hasta el 2 de junio prácticamente desaparecen (Urton 1982: 258; Sakai 1998: 47).

Estos indicadores nos conducen a plantear que tanto en el siglo XVII como en épocas pretéritas la aparición de las pléyades en el cielo revelaba el inicio del ciclo agrícola (Hocquenghem 1987: 25). Asimismo, hay referencias que la observación de las *collca* o pléyades ayudaban para predicciones climáticas y agrícolas, en tanto que si las estrellas aparecen grandes y luminosas, se trata de una señal positiva para la siembra y futura cosecha, y si se presentan pequeñas y poco luminosas indican un presagio negativo (Arriaga [1621] 1920: 223). En suma, podemos asegurar que las constelaciones servían de modelos para el desenvolvimiento de la vida de los seres vivientes.

En el lado derecho de la figura ovoide, virtualmente en asociación, aparece la figura de un alacrán o escorpión (TC1-83), que por su posición debe tratarse también de otra constelación. Se tiene la referencia que la "cola de escorpión" (conocida en la sierra como el "arado") tiene una estrecha relación con la aparición de las pléyades conjuntamente con la cruz de mayo (Cruz del Sur) y el lucero de la mañana (Venus) (Guillin 1947: 34; Urton 1982: 235-236). El agrupamiento de todas estas estrellas, incluida la "cola de escorpión", salen en el transcurso de un día, encabezado por las pléyades que señalan el inicio del tiempo y del año (Sakai 1998: 53, 58-59). Entonces, de acuerdo a las referencias indicadas, podemos precisar también que el alacrán como constelación está igualmente vinculada con la actividad agrícola y es uno de los indicadores temporales reconocidos por el hombre andino, en su versión andina como "arado".

En la parte inferior del elemento ovoide aparecen dos felinos (jaguares) enfrentados que se encuentran sobre la luna en creciente (TC1-76) y en medio de ellos aparece una estrella de tamaño mediano mejor vista en el TC2. A esta figura asociada a la Luna se le ha denominado "el animal lunar" o "animal en la luna" (Kutscher 1954: Lams. 44-49), presente en la iconografía Moche y Recuay principalmente (Alcina Franch 1987: 192; Benson 1972: 44; ver contribución de Carol Mackey y Melissa Vogel en este volumen). En otras ocasiones el denominado "animal lunar" aparece como un animal fantástico, comprendiendo atributos de "ciervo-serpiente-jaguar" o conocido también como el dragón Recuay, que según las referencias de Hocquenghem (1987: 213, Figs. 210-211) representan los símbolos de cambio, de la alternancia y de la reinstauración del orden, considerando que el astro lunar se transforma periódicamente y sobre todo su cambio está vinculado con la fertilidad de la tierra.

La representación dual de felinos ha sido también descubierta en el nivel superior del ídolo mochica (Franco et al. 1997: 123-134), los cuales se convierten en el antecedente de los animales lunares de los temas complejos. Por otro lado, hay mitos que consideran que los felinos están relacionados con la constelación llamada *chinchay* y según las creencias era un felino que devoraba periódicamente al Sol y la Luna (Sharon 1980: 126). Entonces, la representación de felinos nos plantea la posibilidad de que estamos nuevamente frente a otra constelación llamada *chinchay*. Según la definición de Santa Cruz Pachacuti ([1613?] 1993: 214-224), *Chuquechinchay* era "...el animal muy pintado de todos los colores. Dicen que era el apu de todos los otorongos en cuya guarda a los hermafroditas indios de las naturas". También menciona que los yungas veneraban y realizaban sacrificios a otra estrella "...llamada chuquichinchay, que dicen ser un tigre y estar a su cargo los tigres, osos y leones...".

Hay otros detalles interesantes que se asocian a los animales lunares y estas son estrellas, dos de las cuales están representadas en los extremos finales de la luna y la tercera se encuentra en medio de los felinos (ver Fig. 13.5). Estas tres estrellas podrían corresponder a la constelación llamada "*pata*", adorada por los pobladores de Pacasmayo. Al respecto tenemos la siguiente referencia: "Tenían por deidad dos estrellas que llaman pata, que son las que llamamos marías, que muchos de estos indios cuentan hoy (muchos quizás lo creen), que la estrella de en medio es un ladrón malhechor, facineroso, que la luna quiso castigar, envió dos estrellas que lo llevasen asido (que eso quiere decir pata); lo entregaron a que se lo comiese los buitres, que son estos gallinazos figurados en cuatro estrellas que están más abajo de las marías..." (Calancha [1638] 1976-78: Lib. III, Cap. II, p. 1243). Nosotros creemos que la estrella devorada por los buitres tendría su equivalente a que sea devorada por los felinos, tal vez relacionada con una creencia parecida y mantenida en el valle de Chicama. Por otra parte, las dos estrellas ubicadas en los extremos de la luna podrían corresponder a los luceros de la mañana y de la tarde, según el marco comparativo del mapa cosmológico de Santa Cruz Pachacuti. Según Earls y Silverblatt (1976), las dos manifestaciones de Venus establecen el orden celestial.

En el Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú hemos registrado dos ceramios de estilo Mochica III y IV, con representaciones similares a los animales lunares de los temas complejos. En el primero (Código: 04302), se ha representado en dos planos similares un felino sobre la luna en creciente y tres motivos de estrellas asociadas a esta escena. En el segundo ceramio (Código: 03489), se ha representado en una de sus caras la figura de un felino sobre la luna en creciente, y en la otra cara dos estrellas con apéndices circulares y rostro humano, de características similares a uno de los tipos de estrellas definidos en los

temas complejos (por ejemplo TC1-69). En ambos casos revelan una concordancia con el motivo de los animales lunares, atribuidos al mismo tema.

De otro lado, dentro del corpus de la iconografía mochica pueden identificarse varios tipos de estrellas: en forma de puntos agrupados, puntos en torno a un círculo oscuro más grande al centro, grupos de astros díscolos, de puntas agudas, de líneas radiantes que rematan en apéndices circulares y de rayos oscuros con apéndices circulares (Kutscher 1954: Láms. 2a, 30a, 44b, 45, 46, 46b, 47, 54a); estos dos últimos tipos son los que aparecen con mayor frecuencia en el TC1 y el TC2. Con respecto a las estrellas, se hace mención a cuatro estrellas identificadas como antepasados. Según Calancha, dos estrellas dieron nacimiento a los reyes, caciques y nobles en general y las otras dos dieron nacimiento a los plebeyos, pobres y mitayos (Calancha [1638] 1976-78: 554). Sakai (1998: 49), considera que "el can mayor es la estrella de las clases superiores y el pez austral E es la estrella de las clases bajas. En el caso de las otras dos estrellas, resulta difícil hacer una distinción, no hay tanta diferencia en cuanto a intensidad de la luz". Más adelante discutiremos sobre este tema por la presencia de estrellas con apéndices circulares de gran dimensión, figuradas con rostro, que en forma especial aparecen asociadas a los personajes con corona de puntas redondeadas similares a los astros señalados.

En asociación a la Luna por la dirección que toma la figura, aparece un búho de perfil devorando una lagartija (TC1-75). Esta ave siempre ha sido vista como uno de los animales nocturnos que ha ocupado una posición privilegiada dentro de las creencias y el culto mochica, reflejadas tantas veces en la iconografía y representaciones escultóricas en cerámica, algunas veces participando en actividades mortuorias (Bourget 1996: 38-39). A menudo se le representa cogiendo con el pico o con las garras un roedor, facultad que posee para eliminar la presencia de roedores como una amenaza de los campos de cultivo, razón por la cual se consideraron protectores agrícolas (Bourget 1996: 39). Según Hocquenghem (1987: 84, 125), la representación del búho como ancestro mítico puede relacionarse al trueno, que según Polo de Ondegardo (citado por Hocquenghem), se podía observar de noche en la Vía Láctea, cogiendo una porra y emitiendo rayos al moverse. Esta última referencia puede estar ligada a la representación del Tema Complejo 1, y definirse que el búho está también en el plano cosmogónico, asociado a la actividad agrícola y en consecuencia a la reproducción.

Tema II.
Los ancestros productores de la subsistencia agrícola y marítima

Este tema se refiere a un conjunto de imágenes que ocupan la parte superior-central del tema complejo (Fig. 13.6). Destacan primeramente dos escenas que guardan relación con el mar y que al parecer están dentro de la concepción cosmogónica mochica. Son representaciones de escenas míticas que favorecen la reproducción de las especies marinas, cuyos personajes también pueden considerarse como ancestros benefactores de los pescadores. Nos estamos refiriendo a la "escena de pesca con red" (TC1-82) (Lám. 13.3b) y a la "escena de navegación" (TC1-72). En ambas escenas se muestra la asociación de una estrella, la cual puede ser

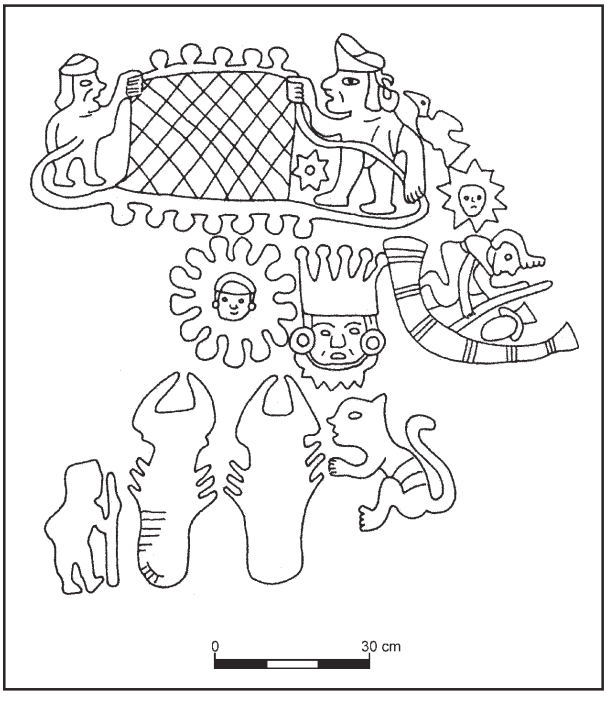


Fig. 13.6. Los ancestros productores de la subsistencia agrícola y marítima (Tema II).

igualmente interpretada como el lucero del amanecer que forma parte de la cosmovisión de los pescadores, sobre todo cuando deben salir a la mar con todas sus provisiones.

Algunos investigadores consideran que la balsa y la media luna sugieren la forma de la luna nueva, la cual se pensaba en la costa norte que fue el dios de la pesca (Guillin 1947: 34). Rostworowski (1981: 134), asegura que los pescadores veneraban a la luna por su influencia sobre las mareas, y Hocquenghem (1987: 127) ha definido las figuras de las balsas, en las cuales éstas participan en la travesía del océano, llevando ofrendas y sacrificios a sus ancestros. El ancestro de nuestra balsa tiene una taleguilla sobre la espalda y una vasija de cerámica con una soguilla al cuello, particularidad que puede indicar metafóricamente el transporte de ofrendas durante la travesía del océano. Otra de las posibilidades de interpretación de ambas representaciones, es que están ubicadas dentro del contexto cosmogónico, relacionadas con las pléyades como marcadores del inicio del año. Urton (1982) notó que el atardecer de las pléyades marca el inicio de la estación de una buena pesca en la costa norte.

En esta sección la figura central en torno a la cual hay animales y personajes, son un par de arácnidos (TC1-66, en el TC2 sólo se aprecia una pequeña parte de una de las figuras), que pueden ser interpretadas como naciendo de sus huevos, los cuales se dirigen expresamente al personaje mítico con corona representado sólo por la cabeza (TC1-73) y a la estrella con puntas redondeadas (TC1-74); estas dos últimas figuras tienen un tamaño casi similar. En el lado izquierdo de los arácnidos aparece un personaje portando un báculo (TC1-67) y dirigido a los arácnidos, mientras que en el lado derecho se ubica un felino (TC1-65) acompañado de

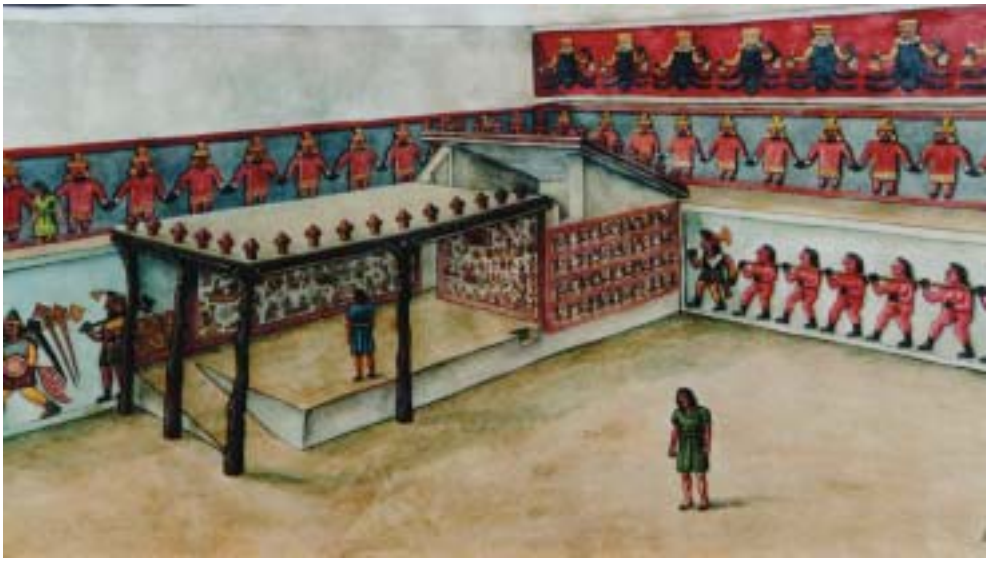
una estrella, ligeramente levantado y cogiendo con las patas delanteras a uno de los arácnidos. Debajo de las arañas aparece una serpiente (TC1-41), cuya trayectoria parece estar ligada al personaje del báculo. La figura de los arácnidos parece repetirse hacia el extremo derecho del muro, en un diseño que se encuentra muy deteriorado (TC1-54) y que en el TC2 probablemente correspondan a dos figuras juntas, aunque con el agregado de apéndices laterales (TC2-59).

En principio a estos insectos invertebrados, en especial a la araña, se les ha relacionado con los espíritus de los difuntos por representar el pasaje de un mundo a otro (Hocquenghem 1987: 137). En los ritos de Huarochirí se hacían sortilegios con arañas para averiguar el motivo de la muerte del difunto (Ávila [1598?] 1966: Cap. 28). En otros casos la araña cumple un rol de mensajera entre las fuerzas de la naturaleza, los demonios y los adivinos. Salazar y Burger (1981: 241) encontraron platos de piedra de estilo Cupisnique donde aparecen arácnidos, y consideran que dichos objetos habrían formado parte de los ritos de propiciación de fertilidad, con predicciones que involucraban el advenimiento de las lluvias necesarias para la fertilidad de la tierra, el éxito de la siembra, etc.

El dato etnográfico también nos indica la función de la araña en relación con el culto al agua. Según Cayón (1971), en las comunidades de Huancavelica y Andahuaylas las arañas –denominadas "araña-uru"– están asociadas a la época de lluvias; cuando éstas ocurren aparecen en las viviendas, su hilo es comparado a las gotas de agua. Cuando descienden del techo de las casas es señal de lluvias, si se quedan allí, estas no vendrán, y si después de bajar hasta cierta altura vuelven a subir, es que las lluvias vendrán y luego regresarán. Su presencia anuncia de todas maneras que las lluvias que han sido esporádicas aumentaron. Según el mismo autor, hay otras dos clases de arañas: "kusi-kusi", la que corre ligeramente sobre el agua y otorga buena suerte al que la ve; y la segunda es llamada "apasanga", de tamaño grande, que habita en huecos dentro de la tierra y su aparición también indica lluvias (Cayón 1971: 137-138). En el caso de nuestra representación el nacimiento o aparición de las dos arañas anuncian las lluvias, son propiciadoras para el inicio del año agrícola, vinculadas también a Venus y al ancestro mítico con corona de tipo estelar.

En un tercer ejemplar Mochica III del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (código C02584), se tiene la representación de una araña acompañada de dos estrellas igual que nuestra representación, y el hecho de estar representadas en un cántaro lo relaciona funcionalmente con el culto al agua.

La escena del tema complejo está acompañada por un ser antropomorfo con báculo de menor tamaño y por un jaguar, ambos asisten y lo importante es que el personaje antropomorfo lleva una vara (al igual que el que se encuentra al interior de la figura ovoide que puede ser personificado por el mismo ser), que según algunos mitos andinos tienen poderes sobrenaturales, como aquella gesta de Kon-Tiki Huiracocha en el altiplano cuando en contra de los Caua "...mandó que cayese fuego del cielo sobre las cordilleras" y al ver que estos se postraron a sus pies, tomó una vara en las manos y con tres varazos apagó misteriosamente el fuego (Sulca Baez: 1984, citando a Luis A. Pardo, Historia y Arqueología del Cusco T. II, p. 462). No sería nada extraño que el ancestro representado tenga poderes para propiciar las lluvias para las sementeras, de ahí que se está frente a otro segmento narrativo relacionado con el culto al agua y la propiciación agrícola.



Lám. 13.3a. Recreación del contexto arquitectónico de los Temas Complejos.

Lám. 13.3b. Vista de dos personajes de perfil con red de pescar (TC1-82).

Lám. 13.4. Vista de un “Personaje de la Corona Estelar” (TC2-04).

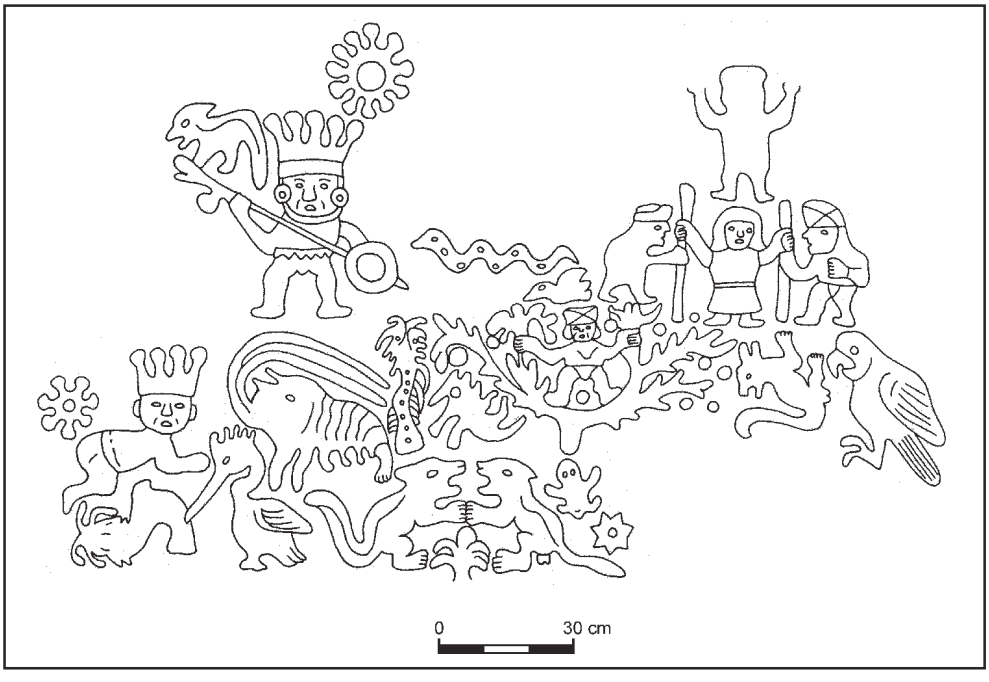


Fig. 13.7. Las divinidades y los ancestros míticos fertilizadores (Tema III).

Tema III.
Las divinidades y los ancestros míticos fertilizadores

En el muro TC1 y mejor conservado en el TC2, se tiene un personaje que está de frente con los brazos levantados, en un gesto ritual mostrando parte de su vitualla y especialmente sus genitales. Junto a él aparece una mujer asistente con cabello largo, túnica larga y cinturón (TC2-64; Fig. 13.7). Este personaje puede considerarse como un ancestro mítico de jerarquía mayor por estar asistido y asociado a la fertilidad.

Casi inmediatamente debajo de la escena descrita, aparece la figura del ancestro femenino de los báculos (TC1 y 2-38), que en consideración de Ulla Holmquist (1992: 39), puede denominarse también "Personaje mítico femenino" (PMF) para otros casos. Aparece de frente sosteniendo dos báculos, asistida por dos personajes laterales asidos a cada uno de los báculos, que por el tocado y la trusa son los mismos que aparecen en diversos episodios de los murales. Hay una estrella entre el báculo derecho y el cuerpo del personaje. La identificación del personaje femenino se debe a que presenta cabello largo, una túnica larga que llega hasta los pies y un cinturón. En el TC2, como un asistente más, aparece la figura de un murciélago (TC2-40), cuya trayectoria hacia el personaje femenino de los báculos y la posición con las alas abiertas, nos hace pensar en un elemento que hace alegoría a dicha escena. En el "Tema de la presentación", el murciélago aparece como el "personaje H", cercano al "personaje femenino C" (Donnan 1978: Fig 243). Considerando que el murciélago es un animal nocturno que

succiona la sangre de los mamíferos, de los cuales se alimenta, y su constante recorrido por los sembríos para alimentarse de granos o frutos al igual que los roedores de campo, simbolizan quizás la transferencia del poder de las plantas hacia los animales y así asegurar la reproducción. En la iconografía mochica, hay seres antropomorfizados en forma de murciélagos que portan vasos o copas con sangre y cogen cuchillos ceremoniales para decapitar o porras para infundir poder (Golte 1994: 98, Fig. 15).

En el TC2 se tienen otros dos personajes femeninos, esta vez de perfil. La primera coge al parecer un disco y una copa, tiene el vestido con listas verticales (TC2-48); la segunda lleva una de las manos levantada más arriba que la otra (TC2-44), el cual parece ser uno de los gestos rituales de este tipo de personajes en la iconografía mochica (Benson 1972: 63). De otro lado, la representación del personaje femenino con báculos, ejecutado de manera realista, dista mucho de otras representaciones estilizadas o geometrizadas con rasgos antropomorfos. Su figura podría tener una continuidad iconográfica o tradición cuyos orígenes se remontan hasta Chavín (Estela Raimondi), más tarde aparece en la imaginería de Tiwanaku (Puerta del Sol), Huari y Pachacamac (De Bock y Zuidema 1991: 461; Cook 1994: 177, 184). Sin embargo, su importancia trasciende hasta periodos tardíos en la cerámica de Transición y Chimú, donde a menudo aparecen las formas masculina y femenina portando símbolos vegetales que han sido caracterizados cada uno como el "dios de la fertilidad", productores de las plantas alimenticias, que en otros casos se le observa en recintos sagrados o montañas (Carrión Cachot 1959: 57-66). Los báculos de nuestro personaje femenino en el TC1 no son muy distinguibles en comparación con los báculos del TC2 que tienen el extremo superior compuesto, que estamos seguros representan tallos de alguna planta alimenticia, atributo que hace que el personaje tenga el concepto de un ancestro productor o deidad fertilizadora de las plantas alimenticias.

Es a partir, al parecer, de las fases tardías mochica, que aparece la imagen de este personaje, que en algunos casos fue visto como un ser divino o sobrenatural que ya estaba arraigado en la costa y sierra sur en el estilo Nasca 9 y Chakipampa (Cook 1994: 176-177). El mismo concepto de esta imagen aparece en forma geometrizada en el arte de esta época en la costa norte, específicamente en la Huaca de la Luna (Bonavia 1985: 85-87, Fig. 63; 1991: 400), el cual está representado de frente cogiendo dos serpientes en forma de báculos y acompañado en las partes laterales de dos cabezas humanas también geometrizadas que podrían cumplir simbólicamente el mismo papel de los que asisten a nuestro personaje del mural de Cao Viejo.

El atributo del ancestro femenino de los báculos está íntimamente ligado con otra escena ubicada en la parte inferior izquierda. Se trata de un ancestro sobre un árbol con frutos y una libélula adherida a una de las ramas laterales (TC1 y 2-23). Con relación a esta imagen, conviene comentar en torno al simbolismo del "árbol de la vida" presente en la iconografía mochica, el cual representa el símbolo de la abundancia vegetal y la fertilización del mundo doméstico. En consideración de A. M. Hocquenghem, dicho árbol estaría representado por el árbol del *ulluchu*, cuyo fruto además se encuentra presente de manera "flotante" en diversas escenas: sacrificios, combates, entrega de ofrendas, etc. Además, dicho simbolismo se encuentra representado como un atributo distinguible en personajes mitológicos, en este caso ramas que le brotan de la espalda (Kutscher 1983: Abb. 267; Hocquenghem 1987: Fig. 27).

La propuesta que el *ulluchu* corresponda a un tipo de papaya silvestre como lo sostiene Wassén (1989), no ha tenido mayor aceptación por parte de los especialistas, quedando en

duda por lo tanto la identificación botánica de dicha especie vegetal. El fruto representado en el "árbol de la vida" tiene correspondencia en algunas representaciones con la típica representación del mismo de manera flotante: en forma de coma, de cuerpo ranurado o acanalado y un anillo en el extremo agudo; incluso se tienen representaciones escultóricas de vasijas simulando dicho fruto. Otras veces el fruto del árbol aparece en forma redondeada y con una línea vertical en medio del mismo, sugiriendo entonces la posibilidad de que podría tratarse de dos variedades distintas del "árbol de la vida" o tal vez de otras especies.

En nuestra representación el árbol es de hojas gruesas, fruto de forma redondeada y en el TC1 éstos aparecen desprendidos de las ramas del árbol. Según las observaciones del profesor Alfredo Marti de la Facultad de Ciencias Biológicas de la Universidad Nacional de Trujillo, el árbol parece corresponder al "zapote"; por cuanto dicho árbol crece frondoso y es de ramas laterales, siendo el fruto de forma redondeada o alargada. Nosotros nos atreveríamos a manejar la posibilidad de que podría tratarse de un árbol de lúcumo, por la forma del fruto y además por las connotaciones simbólicas y míticas de dicho árbol: recuérdese que el ídolo mochica de la Huaca Cao Viejo fue elaborado en madera de árbol lúcumo; asimismo, dicha especie se encuentra presente en las narraciones míticas de Huarochiri, cuando el dios Coniraya o dios de la fertilidad, convertido en ave deposita su semen divino en un fruto de lúcumo con lo cual queda fecundada la diosa Cavillaca. En este último contexto narrativo se encuentra presente un ave (la transformación del dios Coniraya), como también se presenta en el contexto iconográfico de los temas complejos, sobre el árbol y en actitud de vuelo (TC1-39).

El "árbol de la vida" en la iconografía mochica presenta algunas veces la asociación de pequeños monos (Donnan y McClelland 1999: Fig. 4.95), siendo recurrente dicha representación aún incluso en la iconografía Chimú Temprano. En nuestra representación señalábamos la presencia de un ave en este contexto iconográfico y más propiamente una libélula adherida a una de las ramas laterales. En la iconografía mochica podemos observar que la libélula antropomorfizada aparece volando y cogiendo un fruto alargado (como el zapote, Kustcher 1983: Abb. 247); otras veces aparece como oficiante sacrificador de aves y serpientes (Kutscher 1983: Abb. 230-231); como oficiante en un acto ritual, sentado frente a otro oficiante ave antropomorfa (Kutscher 1983: Abb. 308); y finalmente, volando y cogiendo tal vez un escudo en una escena compleja (Kutscher 1954: Fig. 75). Estos animales, tal como se da en el mito de Huarochirí, podrían tratarse de los transmisores de las propiedades germinativas de las plantas sagradas y obviamente están en relación con el discurso mitológico de las divinidades mayores. El árbol se convierte en un símbolo de la abundancia vegetal y fertilización, "es el árbol de las generaciones" (Hocquenghem 1987: 77), el que establece el contacto entre el mundo de los hombres y el de los ancestros.

Hay la posibilidad de que el "árbol de la vida" pueda corresponder a especies diferentes pero emparentadas en el discurso mítico; o también, que haya no uno sino tal vez varios árboles, frutos y/o semillas incorporados a la esfera de lo sagrado.

El ancestro femenino con báculos y el ancestro masculino del árbol de la vida, cumplen el mismo cometido. Sin embargo, lo que nos llama la atención es la representación dual del género humano (masculino y femenino), que dentro de este contexto raramente aparece en la iconografía Mochica tardío, aún cuando tiene mucho arraigo en la alfarería post mochica.

La representación de una ardilla de los algarrobales (TC1 y 2-22) y un halcón o guacamayo (TC1 y 2-21), en dirección al árbol, podría estar indicando la relación con éste.

Hay en el TC2, ausente en el TC1, una escena o tema convencional vinculado nuevamente con la propiciación (fertilidad, fecundación, reproducción) y el culto a los ancestros de origen. Todos los elementos faunísticos y humanos tienen una trayectoria hacia la derecha, posiblemente en relación a una figura o escena importante que lamentablemente se ha perdido para siempre. Sin embargo, podemos proponer que existe una figura central en torno a la cual giran las imágenes, representada por una figura estelar con rostro humano (TC2-46), que creemos es la figuración estilizada del personaje mítico con porra, escudo y corona estelar. Un poco más abajo de esta figura se encuentra un personaje mítico oficiante que levanta los brazos y coge una esfera entre sus manos en actitud ritual (TC2-28). Es interesante notar que la esfera se halla presente en manos de personajes de elevado estatus y es portado por distintos personajes, como el que aparece en el "Tema de la presentación" (Donnan 1978: Fig. 239b; Golte 1994: Figs. 1 y 2). Tenemos, al mismo tiempo, otros personajes que cogen esferas: el personaje con corona (TC2-30) y un personaje femenino (TC2-48), que al parecer levanta también una copa con las manos, como dirigiendo su atención a una figura central.

Creemos que las divinidades o ancestros fertilizadores propician el mundo doméstico, representado por un grupo de imágenes que constituyen representaciones de la flora y fauna del mundo mochica. La representación en la parte baja del muro, de una escena de zorros enfrentados y en medio una tillandsia (TC1 y 2-07) (también es común la asociación de los zorros a cactus; *vide* Kutscher 1983: Abb. 2, 68, 128; 1954: Figs. 1a-b), se encuentra casi inmediatamente debajo del árbol comentado, recordando que estos animales pueden relacionarse al zapote, por cuanto se dice que los zorros representan la luna y siembran dicho árbol con su deyección (Campana 1994: 149). Inmediatamente a la izquierda de uno de los zorros se presenta un pequeño sapo o rana (TC1 y 2-06).

En el lado derecho e inferior del ancestro posado en el "árbol de la vida" (TC1 y 2-23), tenemos un espacio definido o delimitado por tres personajes míticos con corona, dos de los cuales aparecen estáticos portando porra y escudo (TC1 y 2-04, ver también Lám. 13.4; TC1 y 2-43) y el tercero que aparece en el extremo derecho en una posición de postración, que en el TC2 aparece portando en la mano un objeto circular (TC1 y 2-30). Como lo dijimos anteriormente, estos personajes parecen estar asociados a actividades de propiciación. En este caso hay un agrupamiento de representaciones ampliamente conocidas en las pictografías de la cerámica. Nos estamos refiriendo a especies de zonas costeras, litorales y marinas: langosta, life, garza picando un pez life, caracol terrestre, un sapo o rana, un ave no identificada en el lado izquierdo del life y una escena completa de dos zorros enfrentados, macho y hembra, en medio de los cuales aparece una tillandsia floreciendo y rodeada de estrellas.

Definitivamente hay una integración de flora y fauna, integrando al mar, las albuferas y montes que correspondían al ecosistema del complejo El Brujo. Este ecosistema en la actualidad casi ha desaparecido, relegándose las albuferas hacia la zona de Salamanca como ya lo había señalado Rafael Larco (1938: 95-96). Incluso el mismo autor resalta sobre la presencia en las pictografías de la cerámica mochica, de flora y fauna de ciénagas y lagunas cercanas a la orilla del mar, donde al margen de las especies identificadas en los murales, aparece la garza atrapando peces. Las escenas más difundidas son estas últimas, generalmente representada en un medio

natural de albuferas, donde se destacan los totorales, flora y peces de diferentes especies (Larco 1938: Fig. 127); otra de las escenas conocidas es la correspondiente a zorros enfrentados, asociados a cactus o tillandsias (Kutscher 1954: Figs. 1a-b, 2b-d).

En el TC2 existe el agregado de algunas imágenes que no aparecen en el TC1, por ejemplo el caracol (TC2-08) y una pierna humana "flotando" (TC2-25), en medio de los otros elementos ya señalados. Pueden advertirse dentro de otras imágenes del corpus Mochica, elementos humanos mutilados flotando y asociados a rituales o ceremonias de sacrificio en las montañas o en las pirámides, en las escenas de carrera, de actividad sexual (Kutscher 1954: Lam. 25B, 78B; Donnan 1978: Figs. 10, 225; Hocquenghem 1987: Figs. 185-189; Zighelboim 1995: 35-40, 59-65). Según Hocquenghem (1987: 180): "después de las carreras y los combates tendrían lugar sacrificios a los ancestros que deberían ser celebrados en el momento del pasaje del sol al nadir, correspondientes a los del pasaje del sol al cenit". En opinión de la misma autora, los ritos aseguran la multiplicación de los elementos representados (Hocquenghem 1987: 182). Esto es interesante si tenemos en cuenta que el conjunto de imágenes representan una alusión al sacrificio de la estación húmeda.

Tema IV.
Los ritos propiciadores del mundo doméstico

En un caso es la representación de un gallinazo antropomorfizado con brazo humano cogiendo de los pies a un individuo (TC1-34), y en otro caso es un individuo levantando en sus manos una pierna humana mutilada (TC1-11), escena que comparte su contexto con un felino y una estrella (TC1-12), y al lado derecho una escena de trabajo shamánico (TC1-10) que más adelante comentaremos (Fig. 13.8). Para comprender el problema de las mutilaciones, cercenamientos (Bourget 1998; Verano 1997, 1998), es necesario trabajar con dos marcos interpretativos en relación con el tema que estamos comentando. Por un lado, en el mito de Pachacamac y Vichama analizado por Rostworowski (1986: 43-44), en un primer momento Pachacamac despedaza al hijo del Sol y de sus dientes sembrados brotan granos de maíz, de sus huesos brotan yucas y de su cuerpo brotan pepinos, pacaes y demás frutos. Luego, aprovechando la ausencia de Vichama, Pachacamac sacrifica a su madre y sus restos son entregados a los buitres y gallinazos para ser devorados. Esta narración mítica podemos homologarla a las escenas a la que nos hemos referido, mito tal vez originado en la época Mochica.

Por otro lado, anteriormente no se encontraba una respuesta precisa sobre el hallazgo en nuestras excavaciones de la Huaca Cao Viejo de osamentas humanas incompletas (Franco et al. 1994b: 119-122), encontradas en diversos sectores del edificio dentro de fosas en la plaza, después de un fenómeno pluvial, dentro de rellenos constructivos y en contextos de tumbas de cámara (Franco et al. 1998b, 1999b). Puede ahora sí comprenderse que los cadáveres humanos, en casos especiales, fueron extraídos de las tumbas para efectuar el desmembramiento ritual de algunas de sus partes, para efectuar la siembra simbólica de estos restos humanos en algunos espacios sagrados del templo, tal como se indica en el mito comentado. Dichos actos, según se entiende en otros descubrimientos, también se realizaron en momentos especiales cuando se

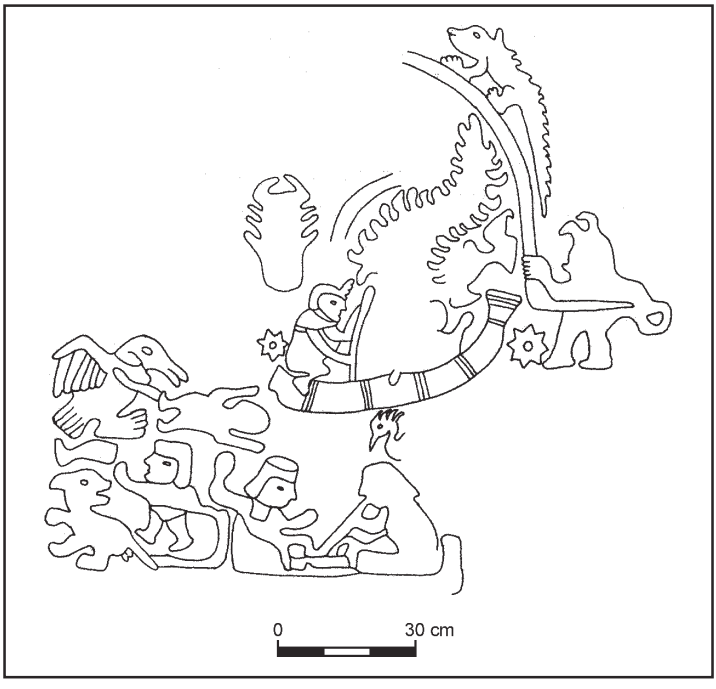


Fig. 13.8. Los ritos propiciadores del mundo doméstico (Tema IV).

avecinaba o introducía el fenómeno de El Niño, sacrificios realizados para aplacar las crisis climáticas (Bourget 1998: 54-59).

Pero esto no es todo, la escena del gallinazo cogiendo de los pies a un individuo echado que podría tratarse de un cadáver, como aparece en otras representaciones de entierros ampliamente comentadas (Donnan y McClelland 1979: Fig. 6, 10, 31, 32; Rostworowski 1992: 61-62; Golte 1994: 49-54; Paulinyi 1998). El personaje que levanta la pierna alude seguramente a los actos propiciatorios del mundo doméstico que ha sido definido en el mito. Hocquenghem (1987: 60-61) refiere que estos ritos del calendario Inca pueden relacionarse con las imágenes mochica, refrendado por relatos de las crónicas. Las escenas que hemos señalado podrían incorporarse dentro de lo que Hocquenghem señala como restauración del orden, donde los ritos de sacrificios, de purificación estarían desarrollándose durante el equinoccio de primavera o antes, en el que los días son propicios para las ofrendas (pagos) y los sacrificios cuando la tierra está abierta.

Aquí hay que hacer otro aparte. La escena del trabajo shamánico (TC1-10) (ver Donnan 1978: Figs. 193-194; Hocquenghem 1987: Figs. 68-71, 158-159), ubicada en el lado derecho de las últimas escenas referidas, en el TC1 esta escena está acompañada de estrellas y de una garza o ave en actitud de vuelo (TC1-32). Las escenas de personajes sentados en estructuras y enfrentados en actividad, caracterizados por Hocquenghem como “las escenas de juego” (Hocquenghem 1987: 144-156), deben representar en nuestro caso, una actividad shamánica dual, a la cual se asocian escenas anteriormente comentadas, que a nuestro modo de ver representan actividades con fines propiciatorios o de sacrificios ligados a la actividad de la

estación húmeda o, como refiere Hocquenghem, a la estación de primavera (ver Hocquenghem 1987: Figs. 68-71, 158-159). Estos ritos propiciatorios podrían estar referidos a la propiciación de las comidas y cosechas del mundo agrícola y productivo mochica; entendidas entonces como ritos de agradecimiento a los productos de la tierra y del mar.

Por otro lado, otra escena identificada en el TC1 (mejor conservada en el TC2), aparece asociada a este contexto. Se trata de una escena de navegación de dos personajes míticos sobre un caballito de totora (TC1 y 2-33), asociados a una estrella. Sobre esta escena aparece un ciempiés (TC1 y 2-51) como cubriendo el espacio de la escena anterior. Aquí conviene reparar que las escenas comentadas anteriormente están vinculadas al ciclo agrario (gallinazo con un individuo echado, personaje levantando una pierna, la acción shamánica, etc.) y en este caso la escena de navegación o la "travesía por el océano", puede indicar la otra parte de la propiciación del mundo terrestre, pero en este caso propiciación del mundo marino. Probablemente simboliza como decía Hocquenghem (1987: 127), recordando a Kutscher (1950: Fig. 69, 72), del pasaje de la Luna sobre el Pacífico, una buena relación entre las barcas marinas y la luna, y esto se puede justificar cuando en la escena superior del muro los animales lunares se presentan en asociación con escenas de pesca y navegación y de los ancestros, del mundo de los vivos al de origen. El ciempiés juega un papel importante relacionado con el mundo celestial, así como el alacrán retratado en las constelaciones simboliza posiblemente a la Vía Láctea, es decir al cielo nocturno (Kutscher 1954: Fig. 75; Hocquenghem 1987: Fig. 129; Golte 1994: 71, Fig. 32b).

Tema V.
El enfrentamiento humano: rito agrario y de pasaje

En el ángulo derecho del TC1 y TC2 tenemos una escena de combate donde, al margen del enfrentamiento humano, aparecen otros motivos que se relacionan con el combate. Se trata de dos personajes con el mismo tocado, cinturón y trusa que se enfrentan libremente sin armas (TC1 y 2-01; Fig. 13.9). El personaje de la izquierda está en actitud de vencedor, puesto que coge de los brazos a su contendor. En el TC2 hay variantes: los dos personajes están en una pugna más violenta, donde el personaje de la derecha coge o está por arrancarle el tocado a su opositor y con la mano derecha sostiene un pequeño objeto circular, tal vez una piedra o un fruto con el que está por asestarle un golpe. El personaje de la izquierda lleva un *unku* con listados verticales y una trusa o taparrabo suelto, y el personaje de la derecha tiene en la cintura una faja a modo de taleguilla como el personaje de la cuerda que aparece más arriba.

Los motivos que acompañan a los luchadores o combatientes son: una serpiente entre ambos sujetos, la misma que no aparece en el TC2; un felino macho (TC1 y 2-02) con una cola exagerada que en el TC1 se aproxima al personaje de la derecha y que en el TC2 este mamífero con la lengua hacia afuera ataca sobre la espalda al mismo personaje. Sobre el felino aparece una figura estelar con rostro humano (TC1 y 2-03); un águila pescadora (TC1 y 2-18) aparece sobre el personaje de la derecha, detenida en el aire en posición vertical con las alas abiertas. Sobre la ubicación de esta ave se registra la cabeza de un personaje con corona estelar (TC1 y 2-19). Uno de los motivos que creemos es importante y que únicamente aparecen en el TC2 son dos estrellas que acompañan a los luchadores, deben ser las mismas que aparecen en los

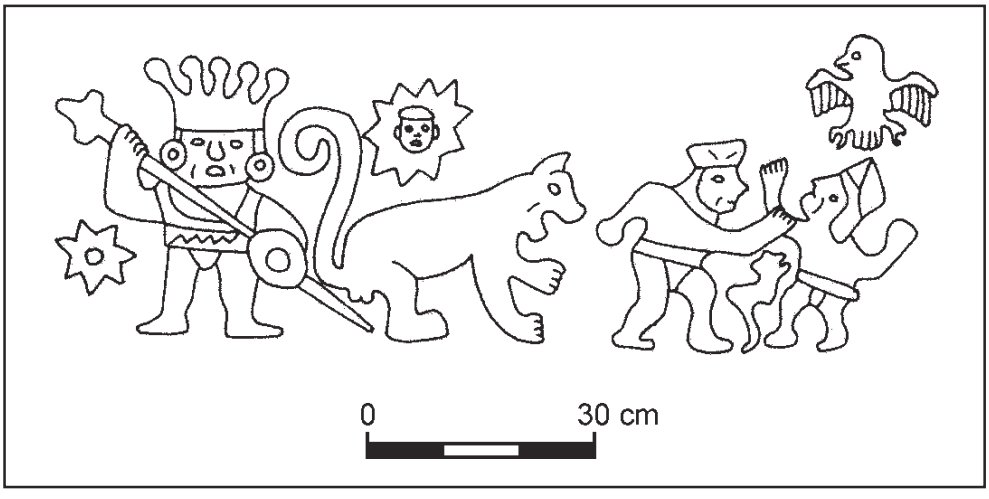


Fig. 13.9. El enfrentamiento humano: rito agrario y de pasaje (Tema V).

extremos de la luna en creciente. Hay que destacar que este grupo de imágenes nuevamente se definen dentro de un espacio controlado por el personaje mítico de la corona con porra y escudo (TC1 y 2-04) y en otro caso solamente la cabeza (TC1 y 2-19).

En las escenas de combate de la iconografía mochica se presentan guerreros ataviados portando armas (escudo, estólicas y dardos) (Donnan 1978: Figs. 65-66, 78) y en combate cuerpo a cuerpo con atuendos especiales (Donnan 1978: Figs. 67-68, 77), e incluso conduciendo prisioneros (Donnan 1978: 55, Fig. 79). Escenas parecidas a guerreros ataviados enfrentados sin evidencia de acción, han sido encontradas en todo un mural policromo en el muro oeste del recinto ceremonial de la Huaca Cao Viejo, al cual se le ha dado junto a la escena de prisioneros una importancia especial (Franco et al. 1994a: 173-176).

Una de las características del enfrentamiento ritual del TC1 y TC2 de Cao Viejo, es que hay mucha distinción con relación al atuendo de las imágenes aparecidas en la cerámica y en el mural de Cao Viejo, más o menos parecidos a una ilustración de Hocquenghem (1987: Fig. 85a). En torno al combate aparece un águila pescadora que también aparece en otras ilustraciones (Hocquenghem 1987: Fig. 81), o también otras aves como picaflores y halcones (Hocquenghem 1987: Figs. 79, 83). El águila pescadora o ave mítica identificada y estudiada por Eugenio Yacovleff (1932: 62, 66-68), es un ave migratoria que aparece en la estación de verano sobre la costa del Pacifico, y puede considerarse como un indicador temporal del enfrentamiento ritual y quizás también las figuras estelares que los acompañan. El rito del combate puede indicarse como una acción propiciatoria donde el felino y la serpiente simbolizan la agresividad y mortalidad que influyen en la acción; pueden también significar elementos agregados para incentivar o propiciar la fertilidad del mundo doméstico. Hocquenghem (1987: 121-122), afirma que las escenas de combate corresponden propiamente a ritos de combate y quizás tienen el sentido de ritos de pasaje, posiblemente celebrados cada año después del solsticio de verano.

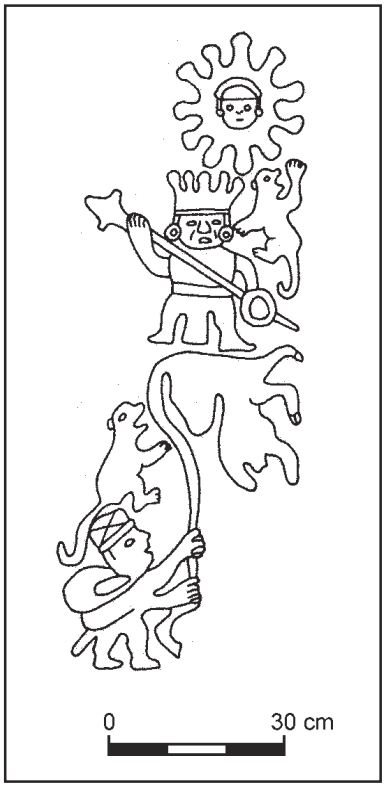


Fig. 13.10. Las ofrendas al ancestro mítico (Tema VI).

Un detalle interesante es la presencia del probable fruto, presente también en las escenas de combate que "flota" entre los guerreros, aún cuando no forma parte del paisaje. Para Kutscher (1954), los frutos y semillas indican una relación con la agricultura. Según Hocquenghem (1987: 121), simbolizan el hecho de que los ritos presentados son, en cierto grado, ritos agrarios. En épocas modernas, las frutas inmaduras usadas por los jóvenes y recién iniciados en las batallas rituales y juegos durante los carnavales, simbolizan la cercanía de la cosecha, no sólo en su sentido agrícola, sino también en las uniones formadas durante este periodo. Entonces, el rito del enfrentamiento al que aludimos debe tener esa connotación de rito agrario y de pasaje.

Tema VI.
Las ofrendas al ancestro mítico

Todo parece indicar que la escena de combate está vinculado con la escena de un personaje con bulto sobre la espalda (TC1 y 2-20; Fig. 13.10), con taleguilla y tocado similar a los que combaten, los cuales podrían tratarse de los mismos personajes. Dicho personaje coge entre sus manos una soga amarrada al parecer a los cuernos de un venado (en una escena del tema del entierro publicado por Paulinyi [1998: 353, Fig. 7ab], aparece el personaje iguana

transportando con una soga a un venado para el sacrificio), cerca del cual hay un pequeño mono (TC1 y 2-36) que hace alarde frente a la acción. En otras representaciones hay aves antropomorfas que llevan un bulto sobre la espalda (Ayudante "M" de Golte 1994: Fig. 14; Donnan 1978: Personaje "S" Fig. 239b). Casi por encima de la representación del personaje con el venado, aparece otro personaje mítico con corona de tipo estelar con porra y escudo circular (TC1 y 2-62), acompañado de otro pequeño mono (TC1-61) presente sólo en el TC1 (en el TC2 el motivo cambia por una estrella), en la misma condición que su similar anterior. En el marco del mural decorado, en la proximidad de la escena y motivos asociados, existe la representación en graffiti de un guerrero de perfil portando porra y dardo y un mono que es la reproducción del mono próximo al personaje con corona (Franco et al. 2001c: Figs. 6a-b y 7).

La escena anteriormente descrita debe haberse originado de una caza ritual de venado, de aquellas en las que participan personajes de gran jerarquía con implementos y accesorios para tal actividad como aparece en la iconografía (Donnan 1982: 243). El bulto que lleva el personaje sobre la espalda, debe tratarse de ofrendas al ancestro mítico para perpetuar la subsistencia humana, como el personaje de segundo orden que aparece jalando las redes en la escena de caza de venados (Donnan 1979: Fig. 2); junto con el sacrificio del venado, pueden indicar simbólicamente la entrega del sustento vegetal y animal para asegurar la reproducción (ver Hocquenghem 1987: 124-126, 127). La contraparte de este rito en el mundo marino serían los ritos de pasaje en la barca mítica representada por dos escenas (TC1-72 y TC1 y 2-33), quizás transportando las ofrendas para los ancestros.

Según se indica en Hocquenghem (1987: 130-131), en comparación con los ritos de los incas, las ofrendas y sacrificios eran confiados "veinte días después del combate del camay que se lleva a cabo el día de la luna nueva, después del solsticio de verano". Según la misma estudiosa (Hocquenghem 1987: 131), recoge la información de Isbell (1976: 53-54) y Mariscotti (1978: 34, 103), sobre que "los indígenas consideran los días que preceden al equinoccio de la estación húmeda como propicios a las ofrendas o pagos a los ancestros, para obtener la multiplicación de sus bienes y dicen que la tierra se abre en este periodo del año". En la iconografía mochica, las ofrendas se dirigen para el "ancestro F" (Kutscher 1983: 127), muestran los bultos con los objetos (Golte 1994: 61).

Tema VII.
El culto a los ancestros y al personaje mítico

En ambos muros, sobre el personaje mítico con corona de tipo estelar (PCE) (TC1 y 2-62; Fig. 13.11), aparece una figura estelar con rostro humano (TC1-69), que acompaña tal vez a un personaje no distinguible por su destrucción, que porta una trusa y probablemente una taleguilla en la cintura, junto con un mazo o porra. En el TC2 se observa que dicho personaje asesta con la porra a un individuo extendido (TC1 y 2-70), que nos recuerda la unión entre el gallinazo antropomorfo y el personaje echado (TC1-34); la unión está acompañada por una estrella. Esta escena podría ser el inicio de la comprensión de un episodio vinculado con la muerte y los ancestros como se seguirá discutiendo con imágenes que solamente se presentan en el TC1.

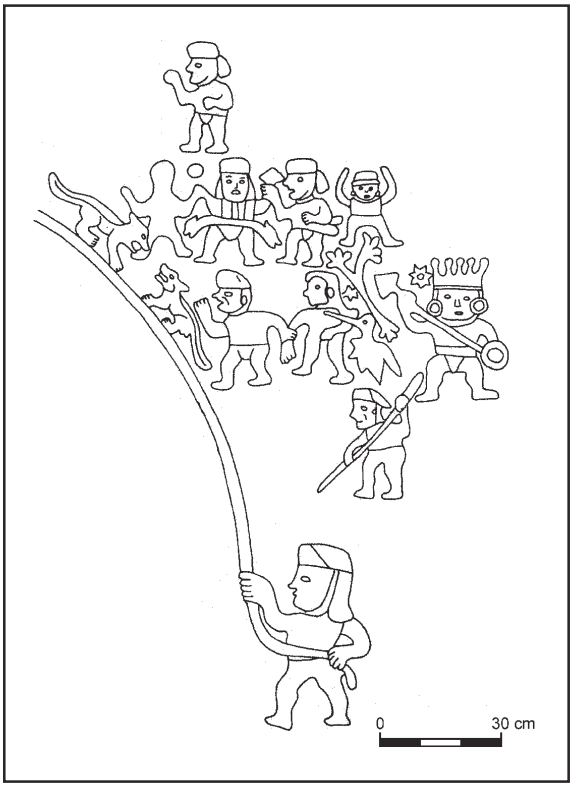


Fig. 13.11. El culto a los ancestros y al personaje mítico (Tema VII).

Nuevamente aparece la figura estática del personaje de la corona (PCE) (TC1-78), acompañando y delimitando la siguiente secuencia en la que aparece un personaje alicaído con los brazos sueltos de uno de los cuales es cogido por un personaje con tocado que lo asiste (TC1-79), el mismo que es conducido por un zorro que sube a través de la cuerda y con un gesto de fiereza se enfrenta a otro zorro con igual gesto y baja por la cuerda (TC1-37). Uno de los atributos importantes del personaje alicaído o ancestro es que sobre su espalda aparece una planta con tallos y hojas que podría corresponder a la planta de yuca. Tras el cuerpo del personaje aparece un ave picuda dirigida hacia el cuello del personaje tal vez en una postura de succionamiento. Entre el personaje que conduce y el personaje alicaído hay una estrella.

El personaje alicaído, cuyo rostro tiene al parecer signos de muerto, puede compararse con otros personajes de la iconografía. Golte (1994: 64), refiriéndose al "dios F", lo describe en la apariencia de enfermo que lo acerca a una situación esquelética, o cuando aparece el "dios F" en una escena de unión cuando de la vagina de la mujer brota una planta (Golte 1994: Fig. 29; Hocquenghem 1987: Fig. 26); o cuando el personaje femenino que porta un disco de cuyo cuerpo nacen *ulluchus* (Wassen 1989: 35, Fig. 9), del cual brota una planta con raíz y frutos (Donnan 1978: 187, Fig. 270).

Estas representaciones, algunas más identificadas con la representación del TC1, sustituye un episodio relacionado con el ancestro fertilizador y la muerte. Decía Hocquenghem (1987:

99, 138; Figs. 133, 141, 144-146), que los bailes de muertos y los actos sexuales que no conducen a la fertilización deberían "corresponder a las ceremonias relacionadas con la despedida de los difuntos después del equinoccio de la estación húmeda... cuando los días comienzan a acortarse, el frío a hacerse sentir, las pléyades van desapareciendo, el sol pierde fuerzas". Entonces, esta escena puede simbolizar también la entrada del difunto al otro mundo, quien es guiado por un asistente y un zorro sobre la cuerda, que tiene que enfrentarse a su similar para asegurar el retorno. El zorro aparece en los mitos de Huarochirí como guía para asegurar la productividad de la tierra, propiciada por Pariacaca (Ávila [1598?] 1966: Cap. 6) y su presencia siempre está ligada al discurso de las divinidades. La probable presencia de un ave picuda dirigida al cuello del personaje alicaído puede quizá cumplir la misma función que cumplen las moscas con relación a los difuntos comentado en los ritos de Huarochiri.

En la parte superior izquierda del muro TC1, aparece un personaje de frente con tocado, *unku* con listados verticales y un cinturón de serpientes, el mismo que porta en la mano izquierda al parecer una porra y es asistido por dos personajes con tocado y cinturón (TC1-86) que los asemejan a personajes que participan en otras escenas. A la izquierda de estos personajes se puede apreciar parcialmente otro personaje de frente levantando los brazos (TC1-85). El personaje central de cinturones ha sido identificado en otros casos como "el personaje antropomorfo de cinturón de serpientes" (PACS) (Castillo 1989: 137, 138, 141, Fig. 2b), o como "el mellizo terrestre" (Makowski 1996: 61) asistido por dos gallinazos, uno de los cuales lleva un bulto sobre la espalda. Ha sido considerado como una de las importantes divinidades del panteón Mochica, que interactúa en diversas acciones, especialmente sostenido por seres antropomorfos o aves (Donnan 1978: Fig. 154; Hocquenghem 1987: Fig. 143).

Todo parece indicar que el PACS se encuentra en un estado parecido al personaje alicaído, quien es sostenido por dos personajes. Su función, como en otros casos, puede indicar un estado de pasaje al mundo de los muertos y que definitivamente puede asociarse a la escena anteriormente descrita. Según otras versiones, este personaje es acompañado por el perro y la iguana, se une con mujeres, participa en los suplicios, clama a los difuntos y entra en el mundo de los muertos (Hocquenghem 1987: 184-185), para luego renacer y cumplir las actividades del mundo doméstico. Este personaje, así como otros en un plano superior del mural del cual ya no existe, debe ser parte de todo un discurso o secuencia narrativa que obedece posiblemente a las acciones de los seres sobrenaturales vinculados con la cosmogonía y cosmovisión del mundo Mochica.

CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

La iconografía Mochica constituye un documento gráfico que nos permite acercarnos mediante el análisis de sus imágenes y representaciones a la explicación del sistema religioso Mochica. La iconografía en la cerámica ha sido entendida como la expresión de un número limitado de "temas", que expresan un conjunto de ritos, ceremonias y eventos míticos, los cuales componen un discurso religioso. Todos estamos de acuerdo, además, que es la expresión de una ideología política de poder, que trata de explicar y justificar el ordenamiento de la sociedad y naturaleza del cosmos que los rodea; así como el control y poder de la elite gobernante, mediante el manejo de símbolos y discursos religiosos.

Uno de nuestros grandes problemas aún, es la lectura correcta de este sistema ideológico de poder, a pesar que muchas de las imágenes representan episodios fragmentarios de las ceremonias más importantes y quizás los mitos más resaltantes difíciles de decodificar si es que no tenemos un apoyo heurístico de base.

Por mucho tiempo, únicamente la cerámica ha proporcionado a los investigadores todo el corpus iconográfico conocido sobre los mochicas, a través del cual se ha reconstruido muchos aspectos de la vida religiosa fundamentalmente. Sin embargo, en los últimos tiempos con las últimas investigaciones arqueológicas se ha conseguido otro medio para explicar la vida religiosa de esta sociedad, cual es el arte mural religioso enmarcado dentro de su mismo contexto arquitectónico.

El arte mural en paralelo con la cerámica, representa un medio de transmisión de la ideología religiosa mochica, y quizás más que la cerámica ofrece mayores elementos de diagnóstico en la interpretación iconográfica, toda vez que está contextualizado dentro de su marco arquitectónico religioso y posibilita comprender dentro de su espacio físico la realización de alguna actividad ritual vinculada a las imágenes murales, como se ha visto para el caso de Pañamarca. En este aspecto, estamos de acuerdo con Hocquenghem (1987: 84) cuando afirma que "los muros de los templos forman parte del marco donde se sitúan estas ceremonias...". En esto hay una ventaja en la iconografía mural, cuando encontramos la posibilidad, como en el caso de los temas complejos de la Huaca de Cao Viejo, de contar con un soporte de gran dimensión que globaliza toda una estructura ideológica de gran magnitud.

Los temas complejos se pueden considerar como uno de los descubrimientos más relevantes y cautivantes de los últimos tiempos dentro de la arquitectura religiosa mochica, por su contenido y complejidad. Están localizados en un ángulo interno de la plaza ceremonial, formando parte de un espacio arquitectónico que integra un recinto ceremonial con plataforma delantera y rampa lateral y restos de un cielorraso policromado. Este espacio sacro se convirtió en una especie de "altar mayor" o foco principal de las actividades ceremoniales dirigidos por un oficiante o sacerdote Mochica, donde los temas complejos y el cielorraso ornamentado, constituían el soporte principal de la transmisión de los valores religiosos mochica y así preservar las instituciones y recrear la ideología y el orden social y religioso Mochica. La fundamentación de la gran importancia de este sector y su asociación con la gran plaza ceremonial, se debe a la ausencia de alguna estructura o altar que pudiera servir para dirigir las ceremonias trascendentales vinculadas con sacrificios humanos, exequias de algún gobernante o festividades religiosas tutelares, etc. (Franco1998: 106).

La temporalidad y asociación de los temas complejos dentro del marco arquitectónico, corresponde a la última fase de construcción o edificio "A", cuya correspondencia con la evolución de la cerámica vendría a ser Mochica IV y V, aún cuando la presencia de cerámica de la fase V no es muy consistente. Sin embargo, hay otro elemento diagnóstico en la arquitectura que respalda la temporalidad tardía de los temas complejos, cual es la presencia de adobes con marca de fabricante (Franco et al. 1994a: 159-161).

Es importante advertir la presencia de dos muros, el TC1 y el TC2, en la organización del espacio, que permite plantear quizás la presencia de un dualismo simbólico reflejado en ambos murales, con orientaciones distintas, considerando además que el tema complejo 2 es el de

mayor dimensión y el que tiene un aumento en el repertorio iconográfico, siendo este el más importante por su orientación y el que respondía a una mejor lectura de su composición. Podemos pensar a priori en dos discursos o tal vez en dos momentos de uso ceremonial, o el uso de ambos concatenado a una ceremonia. Es difícil ir mas allá sobre la función de ambos, pero lo que sí es cierto es que al parecer el manejo religioso al interior del templo ha sido siempre dual, porque los iconos y las manifestaciones murales más importantes así lo confirman, a decir por ejemplo que la figura del decapitador hallado en la parte alta de la Huaca de Cao Viejo tiene una representación dual enmarcada (Franco et al. 2001b: 138, Foto 11).

Este dualismo al interior del templo puede reflejar en mayor amplitud una organización dual de la sociedad Mochica, dividida entre las funciones agrícolas y de pesca, análoga al dualismo Llacta/Llacuaz (agrícola/pastoral) de las sociedades centroandinas al tiempo de la conquista, tal como lo propuso Mester (1983: 38). Este simbolismo está reflejado, por un lado, con las representaciones de los personajes con la red de pescar (actividad de pesca; diseño TC1-82) y el personaje sobre el árbol (fertilidad agrícola; diseño TC1 y 2-23). Del mismo modo, creemos que las representaciones opuestas de animales se relacionan también a este simbolismo dual: felinos sobre la luna (diseño TC1 y 2-76); felinos frente a frente (diseño TC2-17); zorros frente a frente (diseños TC1 y 2-7, 37). Esto podría aplicarse también a la dualidad y oposición de los felinos presentes en el ídolo de la Huaca Cao Viejo. Por otro lado, argumentamos que esta expresión simbólica de la organización dual está expresada también en el Complejo El Brujo con los dos templos mochicas de mayor jerarquía: Cao Viejo y Huaca Cortada (Franco, 1998); cada una tal vez con una especialización en las evocaciones mitológicas, en el desarrollo de los rituales y en la veneración a una de las deidades supremas del panteón Mochica, que podría ser por un lado Aiapaec y por otro lado Chicopaec, que según las indagaciones de Rostworowski (1981: 131), eran las dos divinidades que se mantenían en el recuerdo de los pobladores del valle de Jequetepeque en el siglo XVII.

La composición de los temas complejos refleja su carácter excepcional, con la presencia de motivos novedosos y escenas concatenadas de carácter complejo, que pueden sugerir, como para el caso de la cerámica, una estructura narrativa. Según Makowski (1994: 54), el contexto narrativo aparece con claridad en las escenas de mayor complejidad y tiene que ver con el soporte, que para el caso de la cerámica, con la difusión de la pintura de línea fina y del relieve impreso de molde, amplia considerablemente las posibilidades de expresión plástica de la cerámica en las fases maduras del estilo Mochica.

Sostenemos que estamos por vez primera frente a un calendario ceremonial andino, el cual se da en relación con el ciclo agrícola y marítimo a partir del movimiento y aparición de las constelaciones o pléyades que permite entender la sistematización y necesidad de ordenamiento del manejo ideológico Mochica; donde se dio énfasis a la repetición periódica de los ritos y ceremonias que permitieron la recreación anual del mundo y del sistema imperante del poder religioso.

Se ha realizado una clasificación de siete temas reconocibles en la estructura mural, aun cuando fueron más, debido a que los muros están incompletos, especialmente los que estuvieron en los planos superiores.

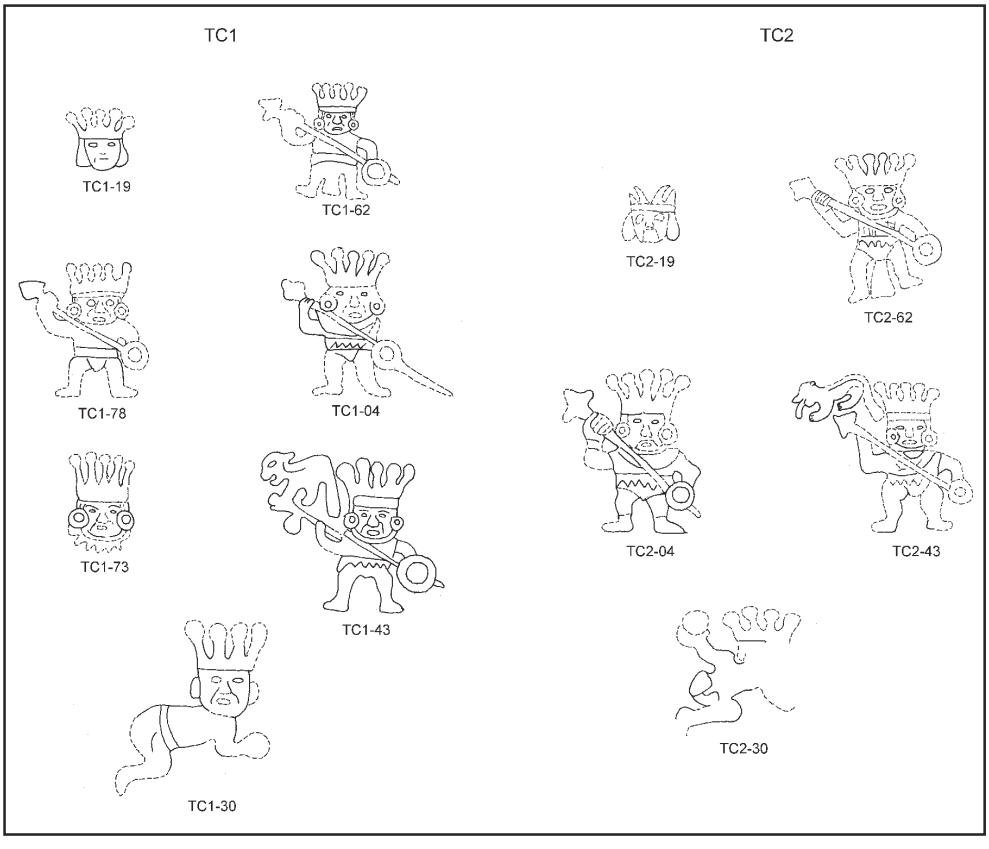


Fig. 13.12. Personajes de la corona del TC1 y 2.

Sobre la representación de personajes, algunos pueden ser definidos como ancestros mayores o divinidades; luego los ancestros menores u "oficiantes", con papeles protagónicos importantes, pero en clara oposición con los primeros personajes (algunas veces asisten a éstos), denotando entonces una jerarquización. Conviene destacar a los denominados personajes de la corona (Fig. 13.12), quienes ostentan principalmente atributos de guerreros; podrían asumir también una naturaleza mitológica, por la manera como están distribuidos y al parecer por su relación con algunas de las escenas; también los personajes femeninos tienen una distinción por cuanto intervienen como oficiantes o acólitos a los personajes míticos o ancestros.

Del mismo modo, la representación de animales en la iconografía mochica es una de las características más resaltantes del arte religioso. Su participación se da tanto en el plano mitológico como en el plano ritual, relacionados por lo tanto al discurso religioso de las divinidades o ancestros mayores y son actores principales en las evocaciones míticas y en las actividades ceremoniales, participando como oficiantes y acólitos. Desempeñan asimismo un papel simbólico, quizá como indicadores ambientales o temporales de las actividades míticas con las que se relacionan.

Consideramos que este calendario tiene un parecido lejano con el mapa cosmológico Inca que estuvo plasmado en el templo del Koricancha (Cusco); con el calendario Azteca se diferencia porque éste es más preciso en la ubicación del calendario solar expresado en días. El calendario Mochica de El Brujo es más real y preciso en la expresión de los rituales que se practicaban durante el año.

A pesar que el calendario ceremonial mochica está incompleto, representa hasta el momento un caso único y excepcional. Su lectura aún no ha terminado y esperamos que en un futuro cercano podamos observar el calendario completo en otros soportes arqueológicos mochicas.

Pensamos que en la fase Moche V, a la cual pertenece el ancestro del TC1, hubo una reestructuración de la ideología mochica, puesto que al margen de establecer un arte barroquizado, hay una intención en la presentación de imágenes vinculadas con la propiciación o fertilización del mundo doméstico a través de los rituales del calendario mochica. El cambio es notorio toda vez que en la mayor parte de episodios trascendentales de la iconografía Mochica IV, aparecen personajes o seres que forman parte del panteón religioso que han sido denominados personaje águila y personaje búho (Makowski 1996: 29) o personajes A y D (Donnan 1978).

Otro de los aspectos con relación a los temas complejos, ha sido definir la funcionalidad del espacio arquitectónico que lo contiene. El contexto arqueológico recuperado ayudó para determinar que este sitio fue un espacio sacro, consagrado posiblemente para las funciones de un oficiante mayor o sacerdote, que ayudándose de los temas complejos y el cielorraso, oficiaba la ceremonia o liturgia haciendo referencia a los orígenes y la normatividad de la vida o cosmovisión del mundo mochica, permitiendo llegar fácilmente con el entendimiento a quienes tuvieron el privilegio de vivir estas experiencias religiosas dentro de la plaza ceremonial.

Concluimos, entonces, que los espacios ceremoniales destinados al ceremonialismo masivo estaban apostados en el frontis principal y en la plaza, con imágenes comunicativas fragmentadas del calendario Mochica; siendo los Temas Complejos, para el caso específico de Huaca Cao Viejo, el modelo para la repetición periódica de los ritos y ceremonias según lo normado por el calendario ceremonial.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA FRANCH, José
1987 ***Arte Precolombino.*** Madrid, Editorial Alhambra S.A.

ALVA ALVA, Walter
1994 ***Sipán***. Colección Cultura y Artes del Perú, J. A. de Lavalle, editor. Lima, Cervecería Backus & Johnston S.A.

ÁVILA, Francisco de
1966 [1598?] ***Dioses y hombres de Huarochirí.*** Traducción de José María Arguedas. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

ARRIAGA, Joseph
1920 [1621] ***Extirpación de la idolatría en el Perú.*** Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú. Lima.
BENSON, Elizabeth P.
1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.
BEREZKIN, Yuri E.
1980 "An identification of anthropomorphic mythological personages in Moche representations". ***Ñawpa Pacha*** 18: 1-26. Berkeley, Institute of Andean Studies.
BONAVIA, Duccio
1985 ***Mural Painting in Ancient Peru***. Traducción de P. J. Lyon. Bloomington, Indiana University Press.
1991 ***Perú Hombre e Historia. De los orígenes al siglo XV.*** Lima, Ediciones EDUBANCO.
BOURGET, Steve
1996 "Los raptores de almas: prácticas funerarias en la iconografía mochica". En: ***Al final del camino***, Luis Millones y Moises Lemlij, editores, págs. 37-50. Lima, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.
1998 "Excavaciones en la Plaza 3a y en la Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 43-64. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
CALANCHA, Antonio de
1976-78 [1638]***Corónica Moralizadora de la Orden de San Agustín en el Perú.*** Edición de Ignacio Prado Pastor, 6 T. Lima.
CAMPANA, Cristóbal
1994 ***La cultura Mochica***. Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES
1997 ***Historia de una deidad mochica***. Lima, A & B S. A. editores e impresores.
CARRIÓN CACHOT, Rebeca
1959 ***La religión en el antiguo Perú (norte y centro de la costa, periodo post-clásico)***. Lima, Talleres Gráficos de Tipografía Peruana S.A.
CASTIGLIONI, Arturo
1987 ***Encantamiento y magia.*** México, Fondo de Cultura Económica.
CASTILLO B., Luis Jaime
1989 ***Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
CASTILLO B., Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994 "La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 93-146. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
CAYÓN ARMELIA, Edgardo
1971 "El hombre y los animales en la cultura Quechua". ***Allpanchis Phuturinga*** 3: 135-161. Cusco.
COBO, Bernabé S.J.
1956 [1653] ***Historia del Nuevo Mundo.*** Biblioteca de Autores Españoles. Atlas, Madrid.
COOK, Anita
1994 ***Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imágen.*** Lima, Fondo Editorial de la Pontifica Universidad Católica del Perú.
DE BOCK, Edward K.
1988 ***Moche: Gods, Warriors and Priests***. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde.

DE BOCK, Edward K. y Tom R. ZUIDEMA
1991 "Coherencia matemática en el arte andino". En: ***Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*** I: 454-463. Madrid.

DONNAN, Christopher B.
1976 ***Moche Art and Iconography.*** UCLA Latin American Center Publications University of California, Los Angeles.
1978 ***Moche Art of Perú.*** Pre-Columbian Symbolic Communication. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
1982 "La caza del venado en el arte mochica". ***Revista del Museo Nacional*** 46: 235-251. Lima.

DONNAN, Christopher B. y Donna McCLELLAND
1979 ***The Burial Theme in Moche Iconography***. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 21. Washington, D.C., Dumbarton Oaks Reserch Library and Collection.
1999 ***Moche Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists***. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.

EARLS, John e Irene SILVERBLATT
1976 "La realidad física y social en la cosmología andina. ***Proceeding of the XLI International Congress of Americanists*** 4: 299-325. París.

FRANCO JORDÁN, Régulo
1998 "Arquitectura monumental Moche: correlación y espacios arquitectónicos". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 27: 100-112. Lima, Arkinka S.A.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ
1994a "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 147-180. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1994b Programa Arqueológico "El Brujo". Informe Final. Temporada 1994. Trujillo.
1996 "Los descubrimientos arqueológicos en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 5: 82-94. Lima, Arkinka S.A.
1997 Programa Arqueológico "El Brujo". Informe Final. Temporada 1997. Trujillo.
1998a "Un cielorraso Moche policromo". ***Medio de Construcción*** 144: 37-42. Lima, 1/2 de Construcción S.A.
1998b "Desentierro ritual de una tumba Moche: Huaca Cao Viejo". ***Revista Arqueológica Sian*** 6: 9-18. Trujillo.
1999a "Porras mochicas del complejo El Brujo". ***Revista Arqueológica Sian*** 7: 16- 23. Trujillo.
1999b "Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo". En: Tumbas de cámara Moche en la plataforma superior de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo, Régulo Franco Jordán, César Gálvez Mora y Segundo Vásquez Sánchez, editores. ***Boletín del Programa Arqueológico "El Brujo"*** 1: 5-29. Lima.
2001a "Desentierro y reenterramiento de una tumba de elite en el Complejo El Brujo". ***Boletín del Programa Arqueológico "El Brujo"*** 2: 4-24. Lima.
2001b "La Huaca Cao Viejo en el complejo El Brujo: una contribución al estudio de los Mochicas en el valle de Chicama". ***Arqueológicas*** 25: 55-59. Lima, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Instituto Nacional de Cultura.
2001c "G*raffiti* mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo". ***Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*** 30 (2): 359-395. Lima.

FRANCO JORDÁN, Régulo y Juan V. VILELA PUELLES
1997 Análisis preiconográfico de los murales con Temas Complejos de la Huaca Cao Viejo (manuscrito). Trujillo.

2000 "El calendario mochica en el complejo arqueológico El Brujo". ***Medio de Construcción*** 155: 42-48. Lima, 1/2 de Construcción S.A.

GUILLIN, John

1947 ***Moche: A Peruvian Coastal Community.*** Institute of Social Anthropology publication Nº 3. Washington, D.C., Smithsonian Institution.

GOLTE, Jürgen

1994 ***Iconos y narraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche***. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

1987 ***Iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

HOLMQUIST, Ulla

1992 ***El personaje mítico femenino en la iconografía Moche***. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Arqueología. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

KUTSCHER, Gerdt

1950 ***Chimu: eine altindianische Hochkultur***. Berlin.

1954 ***Nordperuanische Keramik. Figürlich verzierte gefässe der Früh-Chimu. Cerámica del Perú septentrional. Figuras ornamentales en vasijas de los Chimúes antiguos***. Monumenta Americana 1, Ediciones de la Biblioteca Ibero-Americana de Berlín. Berlín, Verlag Gebr. Mann.

1983 ***Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils***. Verlag C.H. Beck, Munich.

LARCO HOYLE, Rafael

1938 ***Los Mochicas***. Tomo 1. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.

1939 ***Los Mochicas***. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.

LEHMANN-NITSCHE, R.

1928 "Coricancha. El Templo del Sol en el Cusco y las imágenes de su Altar Mayor". ***Revista del Museo de la Plata***, XXXI. Buenos Aires.

LEICHT, Hermann

1962 ***Arte y cultura Preincaicos. Un milenio del imperio Chimú.*** Madrid, Aguilar.

LEÓN BANDARIAN, Augusto

1938 ***Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas. Contribución al folklore peruano.*** Lima, El Club de Autores y Lectores.

MAKOWSKI, Krzysztof

1994 "La figura del 'oficiante' en la iconografía Mochica: ¿shamán o sacerdote?". En: ***En el nombre del Señor. Shamanes, demonios y curaderos del norte del Perú***, Luis Millones y Moisés Lemlij, editores, págs. 52-101. Lima, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.

1996 "Los seres radiantes, el águila y el buho. La imagen de la divinidd en la cultura Mochica". En: ***Imágenes y mitos***, Krzysztof Makowski, Iván Amaro y Max Hernández, editores, págs. 13-114. Lima, Australis S.A – Fondo Editorial SIDEA.

2001 "Ritual y narración en la iconografía mochica". ***Arqueológicas*** 25: 175-203. Lima, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Instituto Nacional de Cultura.

PADRES AGUSTINOS

1992 [1561?] ***Relación de los Agustinos de Trujillo***. Estudio preliminar y notas de Lucila Castro de Trelles. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAULINYI, Zoltán

1998 "La escena del entierro del arte Moche: una nueva versión y su interpretación". ***Beiträge Zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*** 18: 349-362. Bonn, Kommission für Allgemeinen und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.

QUILTER, Jeffrey
1990 "The Moche revolt of the objects". ***Latin American Antiquity*** 1 (1): 42-65. Washington, D. C., Society for American Archaeology.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1981 ***Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII.*** Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1986 ***Estructuras andinas de poder.*** 2da. edición. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
1992 ***Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria.*** Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SAKAI, Masato
1998 ***Reyes, estrellas y cerros en Chimor. El proceso de la organización espacial y temporal en Chan Chan.*** Lima, Editorial Horizonte.

SALAZAR, Lucy y Richard BURGUER
1981 "La araña en la iconografía del Horizonte Temprano en la costa norte del Perú". ***Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*** 4: 213-253.

SANTA CRUZ PACHACUTI YANQUI SALCAMAYGUA, Joan de
(1993/1613?) ***Relación de antiguedades deste reyno del Pirú.*** Estudio etnohistórico y linguístico de Pierre Duviols y César Itier. Cusco, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

SHARON, Douglas
1980 ***El chamán de los cuatro vientos***. Madrid, Siglo XXI.

SULCA BAEZ, Edgar L.
1984 ***Organización política y algunos aspectos iconográficos en las varas de Sarhua.*** Tesis de Bachiller. Huamanga, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

TELLO, Julio C.
1967 ***Páginas escogidas.*** Selección y Prológo de Toribio Mejía Xespe. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

UCEDA, Santiago
2000 "El templo mochica: rituales y ceremonias". En: ***Los dioses del antiguo Perú***, Krzysztof Makowski y otros, págs. 91-101. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

UCEDA CASTILLO, Santiago, Ricardo MORALES GAMARRA, José CANZIANI AMICO y María MONTOYA VERA
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UHLE, Max
1903 ***Pachacamac***. Report of the William Pepper, M.D., LL.D. Peruvian Expedition of 1896. Department of Archaeology. University of Pensilvania, Philadelphia.

URTON, Gary
1982 "Astronomy and Calendaries on the Coast of Perú". En: ***Ethnoastronomy and Archeoastronomy in the American Tropics***, A. Aveny y G. Urton, editors, Vol. 385, págs. 231-247. New York.
1994 "Actividad ceremonial y división de mitades en el mundo andino. Las batallas rituales en los carnavales del Sur del Perú". En: ***El mundo ceremonial andino***, L. Millones y Y. Onuki, compiladores, págs. 117-142. Lima, Editorial Horizonte.

VALLEE, Leoneel
1982 "El discurso mítico de Santa Cruz Pachacuti Yamqui". ***Allpanchis Phuturinqa*** 20: 103-126. Cusco, Instituto de Pastoral Andina.

VERANO, John

1997 "Physical characteristics and skeletal biology of the Moche population at Pacatnamu". En: ***The Pacatnamu Papers, Volume 2: The Moche Occupation***, Christopher B. Donnan y Guillermo A. Cock, editores, págs. 189-214. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.

1998 "Sacrificios humanos, desmembramientos y modificaciones culturales en restos osteológicos: evidencias de las temporadas de investigación 1995-96 en la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 159-171. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

WASSÉN, S. Henry

1989 "El 'ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre Moche: La búsqueda de su identificación". ***Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*** 3: 25-45. Santiago.

YACOVLEFF, Eugenio

1932 "Las falcónidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos". ***Revista del Museo Nacional*** 1 (1): 35-111. Lima.

ZIGHELBOIM, Ari

1995 "Escenas de sacrificio en montañas en la iconografía Moche". ***Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*** 6: 35-70. Santiago.

14 /

ICONOGRAFÍA LITÚRGICA Y CONTEXTO ARQUITECTÓNICO EN HUACA DE LA LUNA, VALLE DE MOCHE

Ricardo Morales Gamarra

El complejo arqueológico de las Huacas de Moche (Fig. 14.1), está conformado por el totémico Cerro Blanco y las semi destruidas estructuras de un adoratorio de estilo Chimú, que corona su cima y que hemos denominado Huaca Cerro Blanco; la Huaca de la Luna, centro de nuestro interés en la presente contribución; la Huaca Capuxaida o del Sol; otra pequeña ubicada hacia el sur, conocida como Huaca de las Estrellas; y el sector urbano o Moche Viejo, como aún es conocido por los lugareños. Definitivamente, este centro urbano-ceremonial constituye una fuente de información de primer nivel de los diversos aspectos que desarrolló la sociedad Moche en torno al Cerro Blanco, indudable eje ritual o *alecpong* del valle de Moche, cuyo prestigio y vigencia ritual se mantuvo mucho tiempo después de su abandono y que incluso propició la fundación de Trujillo por razones de manejo geopolítico colonial.

En este amplio y diverso contexto cultural, destacan por méritos propios la monumental arquitectura religiosa de la Huaca de la Luna y las complejas representaciones iconográficas que cubren los paramentos de los espacios y volúmenes litúrgicos. De hecho, con esta primera relación estamos expresando una función inherente a las ceremonias que en ellos se dieron.

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 425-476. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Fig. 14.1. Complejo arqueológico Huacas de Moche, planificado y desarrollado entre el cerro Blanco y el río Moche. En la cima de la montaña se ubican los restos de la Huaca Cerro Blanco (D); sobre la ladera oeste la Huaca de la Luna (A); en la margen izquierda del río Moche, la Huaca Capuxaida o del Sol (C); y el sector urbano (B) entre las dos grandes estructuras.

Los estudios en este y otros sitios de ocupación Moche, como las pioneras excavaciones de Uhle a fines del siglo XIX y principios del XX, permitieron perfilar ciertos patrones que hoy son motivo de interpretación, revisión y discusión. Sin embargo, estos análisis y reflexiones fueron sustancialmente cautivadas por el valor estético-documental de las pictografías y las representaciones escultóricas de los ceramios, metalurgia, maderas talladas, entre otros objetos, generalmente asociados a tumbas exhumadas en algunos casos por arqueólogos y en la mayoría por huaqueros. De tal suerte que los iconos, ya sea como composiciones individuales o escenas rituales de carácter narrativo, fueron identificados y organizados sobre la base de un meritorio y sustantivo trabajo de gabinete.

De allí que, en nuestro entender, estas propuestas se han formulado en base a un excelente material artístico, abstracto o figurativo, pero que, en su mayoría, carecen de una elemental información arquitectónica contextual, los elementos de juicio que precisamente avalan y complementan todo intento interpretativo de los objetos. En buena cuenta, estos bienes culturales muebles conservados en museos y colecciones privadas y, excepcionalmente, uno que otro mural como el desaparecido de Pañamarca, fueron los objetos de estudio, diagnóstico y discusión sobre el tema iconografía.

En este panorama de especulaciones y discordantes hipótesis, los proyectos arqueológicos de Túcume, Sipán, Huaca Dos Cabezas, San José de Moro, Cao Viejo y Moche, han

redimensionado diversos aspectos del patrón ideológico, arquitectónico, iconográfico y, en especial, del arte mural en el área de influencia Moche. Por vez primera contamos con una importante y copiosa información en contexto, para entender con cierta aproximación y cautela los patrones ideológicos y las prácticas rituales de esta sociedad nor costeña, y que muy particularmente normaba la función de los diversos espacios ceremoniales, en base a un evidente calendario ritual asociado a la deidad de mayor importancia del panteón mochica, o de aquella bajo cuya advocación se erigiera el templo o el espacio ceremonial.

Cabe señalar que, en este contexto, la Huaca de la Luna mantuvo vigente su carácter y trascendencia ritual, aún después del abandono definitivo del templo y en tiempos de la invasión wari y quechua. Esta afirmación, que juzgamos importante para efecto de nuestro estudio, queda establecida temporalmente con las informaciones de Uhle (1915) y los resultados que venimos obteniendo en casi diez años de excavaciones. Es decir, a la fecha no se registran evidencias de ocupación Wari ni Inca en este templo, como sí es el caso para la Huaca Capuxaida. Esta preliminar apreciación se orienta a demostrar su trascendencia y vigencia ritual en todo el complejo arqueológico, aún después de su abandono, derivada de su directa relación con el sagrado Cerro Blanco.

PROPUESTA DE ANÁLISIS: UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

A pesar del mal estado de conservación de los contextos culturales generalmente disturbados, y en especial de los asociados a la arquitectura como en Huaca de la Luna, en el valle de Moche, y en Huaca Blanca o Cao Viejo en el valle de Chicama, se han planteado una serie de posibilidades en el estudio, análisis y diagnóstico de estos testimonios. Sin embargo, consideramos que la presencia del elemento iconográfico en contexto nos ofrece alternativas sustanciales, determinantes, que nos debe aproximar al hecho real y que no han sido estudiadas adecuadamente en su integridad y la secuencia de éstos. Es más, no han sido contrastadas con evidencias análogas, perdiéndose con ello la posibilidad de identificar aquellas normas o patrones y sus radios de influencia en el tiempo y en el espacio, que la elite debió imponer al artista en el manejo de los espacios ceremoniales.

La explicación de la arquitectura y sus contextos culturales muebles no es suficiente para entender un fenómeno espacial o volumétrico y su función sacra. Es más, a pesar de los correlatos estratigráficos y morfológicos entre los elementos, siempre quedan detalles sueltos que finalmente nos llevan a confusiones o propuestas discordantes con el hecho histórico. En este panorama, la iconografía es un instrumento esencial para complementar las definiciones sobre relaciones de tiempo y espacio, en el mismo edificio y sitio, o con relación a otros casos en otras áreas o regiones.

De allí que postulamos la idea de realizar un análisis integral e interdisciplinario, estableciendo en primer lugar el reconocimiento del factor función, a través del cual se explica la directa relación entre la iconografía litúrgica y la arquitectura sacra, para luego definir sus connotaciones geográficas, cronológicas, estilísticas y tecnológicas, a lo cual se debe añadir la

información del contexto cultural. En nuestro concepto, ni la arquitectura ni la iconografía pueden explicar el contexto cultural por separado. Es más, el estudio iconográfico planteado como un análisis de iconografía por la iconografía y la estilística, puede caer en triviales formalidades y peligrosas especulaciones.

En este propósito, enfrentaremos dos problemas medulares por analizar y discutir. ¿En qué medida la clasificación estilística de Larco (1948) se ajusta a las expresiones iconográficas arquitectónicas y a la secuencia de la propia arquitectura? Ya Bonavia (1985: 193) había señalado estas dificultades: "Consequently, it is difficult to apply the chronological criteria established in ceramic to murals without encountering certain limitations". Por otro lado, si el color tiene un innegable valor simbólico en el ritual andino, ¿cómo se explica la disonancia entre la bicromía en la cerámica Moche en contraposición a la acentuada policromía de sus espacios ceremoniales (muros, sofitos o cielos rasos, columnas y pisos)? Sobre la base de estas reflexiones preliminares, planteamos la existencia de una iconografía asociada a los patrones funerarios y otra a las ceremonias litúrgicas, enmarcadas ambas obviamente en un patrón ideológico único, que se expresa en ciertas coincidencias temáticas.

En este ceremonial hay que advertir la presencia de diversos componentes, como objetos litúrgicos que se asocian directamente a la práctica ritual y que en esencia está formado por el atuendo o vestuario de los oficiantes, artefactos de madera tallada (ídolos, cetros, etc.), de metal (orejeras, cetros, etc.) y cerámica (vasos, cancheros, etc.), entre otros. Empero, el común denominador en todos ellos es el discurso iconográfico, que por igual se refleja en las superficies de los espacios o volúmenes ceremoniales y, en especial, el patrón textil. Desde nuestra perspectiva, advertimos una estrecha relación iconográfica y ritual entre el tocado ceremonial, textiles, ceramios y discos metálicos, parte de un contexto funerario exhumado al pie del muro Este de la Plaza Ceremonial Interior de la Plataforma I (sector sureste), con las representaciones murales de esta estructura (Lám. 14.1a, b, c y d).

De cualquier manera, nuestra propuesta de análisis se sustenta en el concepto que las representaciones iconográficas en los paramentos o superficies de los espacios ceremoniales, expresan una relación directa con el tipo de liturgia que se ha realizado en ellos, asociado a los ciclos astronómicos o agrarios y que normaban las prácticas rituales. Básicamente no se trata

Lám. 14.1. a) La iconografía asociada a los espacios ceremoniales, como en el frontis norte de la Huaca de la Luna, expresan una relación directa con el tipo de liturgia y las deidades que se adoraron en ellos, siendo parte esencial de un lenguaje codificado que las elites gobernantes organizaron y difundieron como expresión de un patrón ideológico y de poder central. b) Los objetos asociados directamente a la práctica ritual: atuendo de los oficiantes, artefactos de madera tallada, de metal y cerámica, entre otros, guardan una estrecha relación con la iconografía arquitectónica por corresponder al mismo contexto y lenguaje litúrgico, de allí la coincidente representación de rampas y serpientes caladas en láminas de oro (aplicaciones sobre vestimentas o estandartes). c) El hallazgo de relieves policromos en la Plataforma Uhle testimonia la importancia y el carácter religioso de este sector, tema iconográfico de serpientes que se repite en las aplicaciones de los atuendos de algún sacerdote-guerrero. d) Los triángulos del borde del disco constituye el elemento diagnóstico que permite identificar a la serpiente como diseños geométricos en zigzag (caso Kuélap, Los Pinchudos, etc.).

a

b

c

d

a

b

Lám. 14.2. a) "Personaje felínico de los cetros bicéfalos" o "Deidad de las montañas". Tema iconográfico recurrente en la Plataforma I de la Huaca de la Luna y que en esta versión expresa una estrecha relación con los diseños de los atuendos de los oficiantes, usados en las ceremonias litúrgicas (Plaza Ceremonial Interior-Superior, ángulo sureste, Plataforma I. Reconstrucción del autor y Jorge Solórzano, en base a las evidencias del mural y correlatos con material textil). b) Cerámica (Colección Proyecto Huaca de la Luna). Objeto hallado en un ajuar funerario, que muestra al personaje principal con las serpientes bicéfalas, atributo iconográfico recurrente en todas las fases constructivas de la Plataforma I de este edificio.

de decoraciones o elementos de ambientación (Morales et al. 1998: 211). En todo caso, el avance de las excavaciones y el necesario análisis interdisciplinario, darán mayores luces sobre este interesante aspecto de la ideología norcosteña.

Por otro lado, el estudio de una representación iconográfica compleja o de simples imágenes, cualquiera sea su tipología, debe orientarse en principio a restablecer los correlatos que puedan existir con la información etnohistórica de archivos y bibliotecas, y en especial con la etnográfica, tan rica y variada en las poblaciones nativas ligadas a los monumentos materia de estudio.

Para algunos especialistas como Coe (1975: 191), las analogías etnográficas y etnohistóricas no significan mayor aporte, por cuanto para el caso de la costa norte del Perú, "they are practically non-existent. For the South Coast of Peru I gather that the sources are not too bad, but on the other hand they are not too good". A ello habría que agregarle la opinión de algunos especialistas, en el sentido que muchas de estas referencias por ser tardías y de las regiones central o sur, no tendrían mayor trascendencia en el estudio de las épocas más tempranas de la costa norte.

En este sentido, es necesario advertir, por otro lado, el riesgo que implica la recopilación de mitos y descripciones mágico-religiosas, pues se tratarían de testimonios incompletos, debido a las naturales deformaciones generadas por los consabidos problemas lingüísticos y las estructuras filosóficas europeas. "Con todo ello, una antología de textos de crónicas, puede permitir una aproximación sugerente a determinados ámbitos de una imagen del mundo andino" (Pease 1982: 12).

ICONOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA LITÚRGICA: CARÁCTER Y FUNCIÓN

Paisaje y arquitectura sacros: ideología, montañas y arquitectura

Un aspecto gravitante en todo intento por comprender y explicar la arquitectura pre hispánica y su función, en especial la Moche, es la relación mágico-religiosa que existe entre el paisaje, los astros y la construcción de los templos y el desarrollo urbano en torno a estos últimos. Milla Villena (1992) propone algunas interesantes relaciones entre las constelaciones y el asentamiento humano andino. Para ello argumenta la influencia de la Cruz del Sur en el geoglifo del mismo nombre en el valle Chao, entre otros casos.

Alcina Franch (1997: 654), citando a Doris Hieden, recuerda un análisis más detallado de estas relaciones astronómicas: "para los kogi, el templo es una reproducción a escala del cosmos y se le construye según principios simbólicos e indicaciones astronómicas. Ciertas secciones del templo –los postes, el piso– simbolizan los rumbos del mundo y algunos fenómenos celestes, además de la estructura política y social de la sociedad".

Indudablemente, algunos elementos geográficos de sobresaliente carácter en el panorama andino cumplieron una función de eje ritual, como ordenadores en la ubicación, distribución, función y crecimiento de un complejo urbano-ceremonial. El Cerro Blanco en Moche o Cerro Purgatorio en Túcume, son dos casos por demás ilustrativos.

En este sentido, hay que remarcar dos elementos determinantes en el ordenamiento de este centro urbano-ceremonial en el valle de Moche. Por un lado, la privilegiada ubicación exenta y la forma cónica del Cerro Blanco, y por el otro la proximidad del río Moche; ambos condicionaron el asentamiento y desarrollo de este complejo y, posteriormente, del propio Chan Chan. Por ello, no sería nada exagerado pensar que este complejo arqueológico podría llamarse con toda propiedad, Cerro Blanco. La relación Huaca de la Luna-Cerro, y Huaca Capuxaida-Río, es una base interesante para un futuro análisis en esta representación de la Deidad Mayor, como la Deidad de las Montañas y su infaltable atributo iconográfico, la serpiente expresada como el río, ambos asociados al culto a la fertilidad de la tierra y al agua.

Pues bien, Uhle, Menzel y Sakai advierten la connotación sagrada de este paisaje y su trascendencia en el marco ideológico y ritual. Uhle, citado por Bourget (1997: 110), manifiesta la importancia de las estructuras que con sorpresa encontró en la cima del Cerro Blanco. "Allí descubrió los vestigios de un templo recubierto de murales policromos, objetos de madera, de plumas y de metal, varias sepulturas, tres figurinas de madera y miles de fragmentos de conchas Spondylus y de Conus", apunta Bourget. Al revisar el catálogo de la Colección Uhle en los archivos del Museo Phoebe de la Universidad de California en Berkeley, comprendimos la importancia del sitio expresada en la calidad de los fragmentos de relieves de intensa policromía y el cuantioso material malacológico excavado (Morales 2000).

Menzel (1977: 40) subraya la importancia y trascendencia ordenadora de este cerro en el discurso ritual del valle: "The shrine on the Cerro Blanco may have been built as a rival shrine representing the new order in Moche Valley. Placed in a more prominent position near the old temple, it would have served as a politically useful device to counteract the old order".

Por su parte, Sakai (1998: 71) detalla que "desde el observatorio se puede ver la salida de Sirio (antepasado de las clases superiores) y la cumbre de Cerro Blanco en la misma dirección". Para este investigador no pasa desapercibida la singular "silueta bastante simétrica" que permite ubicar fácilmente su cumbre desde distintos lugares del valle de Moche.

Por otro lado, cabe señalar que para nadie ha sido un secreto la deliberada ubicación del afloramiento rocoso aislado más bajo del Cerro Blanco, en el interior de la plaza ceremonial de la Plataforma II de la Huaca de la Luna. Una vieja sospecha que las inobjetables evidencias de sacrificios humanos definieron al pie de esta suerte de altar, son testimonios que nos indican con claridad una práctica ritual, asociada a los sacrificios humanos en montaña que Zighelboim (1995) ha estudiado con mayor despliegue en la alfarería, aunque lamentablemente, por no conocer estos nuevos aportes, no haya podido ampliar sus interesantes reflexiones.

Insistimos, esta relación se explica en la evidente función litúrgica que cumpliera la Plataforma II de la Huaca de la Luna, como que fue construida exprofesamente alrededor del afloramiento rocoso más bajo de la ladera oeste del Cerro Blanco, configurando una plaza ceremonial, cuyo evidente centro ritual es la referida estructura geológica, sacralizándose con

ello el espacio arquitectónico. El hallazgo de restos humanos dispersos en el ángulo noroeste, cuarenta y dos guerreros sacrificados después de una batalla ritual asociada a un fuerte periodo pluvial; y de adobes dispersos con rasgos de pintura mural en el sector suroeste de este patio, evidencia las referidas viejas sospechas sobre la importancia de este sitio y que Bourget (1998) excavara con éxito.

Por otro lado, recordemos la crónica del padre Calancha (1977), cuando señala que una de las principales deidades era el "Alecpong, que quiere decir deidad en piedra y eran tan veneradas que ninguno pisaba junto a ellas y al pasar su vista les hacían sumisa adoración". Esta referencia es de suma importancia para el estudio que nos proponemos enfocar, pues estamos convencidos que la Huaca de la Luna se definió bajo la advocación de la Deidad de las montañas, en nuestro concepto, la deidad mayor de ancestral formación Cupisnique (Campana y Morales 1997: 54).

Al margen de estas consideraciones, creemos conveniente y vital para nuestros propósitos de análisis integral, recurrir a las propuestas de Canziani (1989: 24), cuando sostiene que una de "las premisas fundamentales es que el concepto de territorio como objeto de la ciencia urbanística no puede limitarse a una simple dimensión física (edificios, estructuras y paisaje, etc.), sino que tiene que comprender necesariamente la dimensión social, es decir, el hombre y la sociedad asentada en aquel territorio". En este punto debemos reconocer cómo la planificación resulta vital en el ordenamiento del centro rector y del territorio que maneja, administración que imponen las castas sacerdotales y que invariablemente responde a un patrón ideológico.

El mismo Canziani (1989: 98), contribuye con otra reflexión de interés cuando estudia las relaciones de manejo administrativo en las formaciones sociales tempranas: "...de confirmarse esta hipótesis, estaríamos asistiendo a la temprana intervención de las clases dominantes en la planificación territorial. Si los templos y otros centro ceremoniales obedecían a una notable planificación, no debemos sorprendernos si ésta tiende a extenderse a los diferentes componentes del modelo de asentamiento y en general a todo el ámbito territorial controlado por la clase dominante".

En este marco conceptual, consideramos que las relaciones cosmos, paisajes y templo se expresan en el tratamiento de las superficies arquitectónicas de los espacios ceremoniales, con caracteres o iconos organizados en función al tipo de ritual o ceremonial practicado bajo la advocación de una determinada deidad. Ello marca cierta distancia conceptual con las representaciones en las superficies de los objetos muebles.

Ideología, iconografía y creatividad artística

El arte es la expresión del tiempo y del lugar donde se produce, afirma con justeza Shimada (1994: 227). Posteriormente añade que como parte integrante de la cultura, refleja a corto y largo plazo, tanto interno como externo, el proceso de evolución de una cultura. En efecto, todo lenguaje y en especial el andino precolombino, explica de alguna manera la filosofía, religión, prácticas rituales y organización político-social, así como las variables estilísticas

locales o regionales. Bajo esta consideración, los Moche desarrollaron un lenguaje figurativo de extraordinaria concepción y estructura, definida formalmente por una férrea ideología que se deja notar en varios aspectos, a pesar de las distancias y barreras geográficas. El mural de Pañamarca registrado por Bonavia (1985) y la tumba de la sacerdotisa de San José de Moro (Castillo y Donnan 1994), son muestras fehacientes de lo que significa la práctica ritual del sacrificio humano entre los moches, al margen de las distancias y condiciones regionales.

Este patrón ideológico, indiscutible factor de unidad política y religiosa, fue en nuestro concepto el eje conceptual en el tratamiento del paisaje, del espacio arquitectónico y del espacio pictórico-iconográfico. En este contexto, resulta evidente, aunque quizá un tanto prematuro y difícil de explicar, el manejo de una unidad de medida y de un sentido de proporción y distribución modular en la arquitectura religiosa, lo cual discutiremos más adelante.

En cualquier cultura del mundo es posible advertir la presencia *a priori* de un concepto, un dogma o una señal religiosa en el trazo de una ciudad, en el desarrollo de un proyecto arquitectónico y, especialmente, en el programa iconográfico que reflejará la función del espacio que integra. La forma de puma de la planta urbana del Cuzco Imperial, las plantas en cruz latina o griega de las iglesias cristianas, así como la planta en forma de parrilla del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, en alusión al atributo del martirio de este santo cristiano, son algunos testimonios válidos que podrían explicar por analogía el desarrollo de un programa urbano-ceremonial andino y Moche.

Kauffmann (1994: 78) precisa que hay fundamentos que permiten plantear que la construcción de Chavín fue concebida desde un principio para ser levantada siguiendo un plan determinado, "inspirado en los trazos de alguna de las figuras mágico religiosas más conspicuas de la iconografía expresada en los monolitos". Luego añade que esta planificación se expresa en la interconexión modular, sin mostrar señales de clausura a pesar de las ampliaciones. Agrega que "esta técnica constructiva, de módulos levantados sin distancia temporal significativa, siguió imperando por milenios como un patrón arquitectónico andino ampliamente difundido: Templo del Sol y Templo de la Luna de Moche", entre otros (Kauffmann 1994: 79).

Por ello, en consideración a que el arte es una forma de expresión social, y que a través de las imágenes convencionales es posible recuperar cierta información que nos acerque a los patrones ideológicos de una determinada sociedad, y que la iconografía como disciplina especializada trata de interpretar los códigos como individualidad y componente de un conjunto, asumimos como válida toda intención por explicar la ideología de una sociedad a través de los signos y símbolos, pero, en especial, con aquellos asociados a los espacios ceremoniales y no exclusivamente a lo representado en los objetos muebles, pues los mitos expresados en las superficies arquitectónicas guardan una total relación con la función de los espacios.

Por ello, Anne Marie Hocquenghem (1977: 174) precisa un deslinde conceptual de interés: "les mythes indiquent une connaissance, les rytes un sens du sacré, mais ils n'impliquent pas une forme de pensée mythique fonctionelle. Les Mochicas dans leur iconographie ont fait une distinction nette entre le réel et le mythique, puisqu'en analysant leurs représentations on les distingue, ce qui indique que le conscience mytique, qui établit la confusion entre l´acte mytique et l´acte ritual, est peut etre depassée".

En estos conceptos hay una base sustancial que debemos relacionarla con la astronomía y el espacio geográfico, para entender la cosmovisión y cosmogonía andina. El cielo se refleja en la tierra y ese reflejo debe estar bien explicado en términos iconográficos. Más allá de esta relación mágico-religiosa, la mitología se superpone y hace inteligible aquella otra realidad con sus personajes divinos y humanos o semihumanos.

Pues bien, esta asociación es igualmente determinante en el tratamiento de las superficies arquitectónicas de los espacios rituales. En nuestro concepto, estas representaciones iconográficas no respondieron a cuestiones estéticas, decorativas o de ambientación. Muy por el contrario, se ciñeron a un patrón ideológico que se impuso a través de signos o códigos, en todos los confines de su área de influencia, iconos que podrían tener una relación calendárica (Campana y Morales 1997: 44) si consideramos algunas propuestas adicionales como que el más importante calendario ritual en los Andes Centrales está asociado a la limpieza de los canales de riego. A fines de mayo y principios de junio parece haber sido el momento más apropiado para estas ceremonias determinadas por la aparición de Las Pléyades o "Fur" en lengua Yunga y que marcan el inicio del nuevo año en la región (Berezkin 1987: 272).

Obviamente, en este discernimiento preliminar, es la categoría de obra de arte la que confunde o distrae toda apreciación inicial, pues nuestra formación académica y sensibilidad artística, se la confiere *a priori* a todo análisis metodológico, sin considerar que el artista moche no tuvo, probablemente, la intención de crear un lenguaje artístico *per se*.

De allí que la relación entre el mural, como producto social, y su autor, como instrumento de una elite que norma y regula las relaciones de producción y define el contexto ideológico que mantiene a un poder central o a una organización social dual, la definimos como una actividad programada en la cual el artista no tuvo libertad para crear. No hubo licencia para la inspiración individual, pues los códigos fueron creados, impuestos y manejados por las castas dominantes: ellos la diseñaron, la impusieron y modificaron para el manejo exclusivo de las elites (Morales 1999: 4).

En este sentido, concordamos plenamente con Bawden (1996: 103), cuando señala entre otros aspectos, que los artesanos vivieron en diferentes circunstancias sociales y que sus habilidades sirvieron directamente a los intereses de poder de la elite, a lo cual añade con toda propiedad: "es casi cierto que la sociedad Moche tuvo agrimensores y arquitectos quienes hicieron los diseños de los grandes sistemas de irrigación, caminos y construcciones". En este último grupo, es evidente que los muralistas compartieron con los arquitectos la responsabilidad de elaborar o modificar periódicamente los proyectos arquitectónico-iconográficos que ahora pretendemos estudiar.

Ampliando en detalles, recurrimos a las reflexiones de Canziani (1989: 95) cuando afirma que "los sacerdotes y otros especialistas ligados al desarrollo de los nuevos medios de producción, y entre éstos de los conocimientos relacionados con la astronomía, la hidráulica y la tecnología agrícola, se separan del trabajo directo en el campo, en la medida en que su participación indirecta y a la vez fundamental en el proceso productivo conllevan a su especialización y dedicación exclusiva".

Otro aspecto a discutir es la marcada relación iconográfica entre todos aquellos componentes de la ceremonia litúrgica, básicamente los textiles como la indumentaria de los oficiantes, los objetos de metal, cerámica o madera usados por éstos, y las superficies arquitectónicas de los espacios ceremoniales. En la Huaca de la Luna es posible advertir estas asociaciones formales entre los textiles y discos metálicos con los murales encontrados en contexto (Lám. 14.2).

Ahora bien, si consideramos que estas representaciones responden a un lenguaje codificado, encontraremos una persistente coincidencia de opiniones, de allí que el tejido andino ha sido visto por los especialistas como un sistema de comunicación. De alguna manera, el arte gráfico como iconografía en la cerámica, arquitectura y especialmente en los keros y textiles, se ha desarrollado desde los inicios del proceso cultural andino.

Silverman (1994: 172), manifiesta que las "investigaciones también se han ocupado de la semiótica de las telas andinas. Paul (1990), por ejemplo, demostró cómo los diseños textiles Paracas funcionaban como ideogramas. Burns (1981), de la Jara (1964; 1967), Lizárraga (1987, 1992) y Zuidema (1991), relacionaron los motivos *tocapu* incaicos con la comunicación gráfica. Por ejemplo, de la Jara (1964: 1967) específicamente visualizó los *tocapu* como una escritura pictográfica, en la cual un motivo representa una palabra, mientras que Burns (1981) argumentó que cada diseño denota un sonido, lo que implica una verdadera escritura alfabética.

Por su lado, Conklin (1987: 145) analiza los textiles de tapicería del Horizonte Medio de la sierra sur andina, como medios de información cultural que contienen mensajes que, a través de la forma, manifiestan patrones del pensamiento aparente de los creadores originales de los textiles: "En este contexto, la palabra forma se refiere a las características organizativas y generales del arte aquí considerado. La forma difiere del diseño, ya que este último se refiere a los aspectos detallados y específicos del arte".

Por ello, estamos convencidos, a la luz de estas opiniones y de nuestras observaciones en los murales de la Huaca de la Luna y Huaca Cao, que esta lectura se puede visualizar en el sentido oblicuo de la composición, articulándose todos aquellos elementos que están organizados en sentido diagonal.

Programa arquitectónico-iconográfico: maquetas, unidad de medida y concepción modular

Otro aspecto de cierto interés en el estudio del arte mural Moche es el uso de maquetas y el concepto *ab initio* en la construcción de los templos. Es decir, programas arquitectónicos e iconográficos preconcebidos, de tal manera que el espacio pictórico quede insertado en el espacio arquitectónico, de acuerdo a las exigencias del patrón ideológico que impone la elite gobernante. En este manejo apreciamos un concepto de módulos que veremos más adelante.

Los modelos constituyen un singular recurso técnico gráfico, tridimensional o bidimensional, en el manejo del paisaje y de los espacios y volúmenes arquitectónicos, mediante

los cuales se realizan los cálculos y determinan las proporciones de los volúmenes y espacios ceremoniales. Ello evidencia el conocimiento y el uso oficial de un patrón de medida que bien pudo responder a una cuestión religiosa, una suerte de medida sacra.

En este aspecto, poco estudiado a pesar de su importancia, hay opiniones de relevancia como la propuesta de Campana (1983: 55), quien señala que "los constructores mochicas también usaron maquetas previas para representar la obra a construir, y en este caso, por tratarse de un 'plano', sí aparecen todos los elementos propios de la construcción en términos de volúmenes y funciones, aunque no de técnica".

A lo afirmado, debemos añadir que las representaciones arquitectónicas en cerámica no son simples detalles o modelos de "casas", concepto que deja la sensación de construcciones domésticas, pues, al tener un tratamiento de superficie con representaciones simbólicas, personajes o escenas, está expresando un carácter sacro o ritual. En todo caso, se trata de esquematizaciones de aquellos volúmenes o espacios sacros, es decir, los recintos en donde se concentra el poder físico del sacerdote-guerrero o en donde se define el eje ritual de un espacio litúrgico. Es más, estos recintos se ubican en cuatro casos estudiados, en el ángulo sureste de los espacios ceremoniales, como es posible apreciar en las dos últimas fases constructivas de Huaca Cao y Huaca de la Luna, evidenciando un patrón arquitectónico recurrente.

Para Klein (1967: 115), "el método de representación de que se sirvió el artista es idéntico con aquel que se emplea hoy en la llamada proyección ortogonal, rama que forma parte de la Geometría descriptiva", afirmación que compartimos ante la contundencia de las evidencias y que al parecer fue practicada en la planificación urbana del Moche Viejo, los templos y sus recintos más significativos.

Kubler (1990: 386) presenta un caso excepcional sobre la base de un ceramio que identifica como "pottery house vessel from the Viru Valley, Mochica I style, 250-50 B.C. (?)", pieza del Museo Nacional de Lima". Obviamente se equivoca en la calificación de casa, pues se trata de un templo que en el dibujo reconstructivo que él mismo desarrolla (Fig.14.2), es posible advertir cierta aproximación con la distribución de la Plaza I y frontis norte de la Huaca de la Luna. Ahora bien, si esta relación es correcta a la luz de las excavaciones y definiciones, que en adelante debemos continuar, habría que explicar cómo es que un patrón arquitectónico del Moche temprano se ha mantenido vigente en el Moche tardío, es más, no debe perderse de vista que este ceramio está registrado en el valle de Virú.

Por su lado, Benavides (1997: 102) reconoce que "lo importante se presenta ahora con el contraste de estos documentos descontextualizados –ceramios de tema arquitectónico– con aquella información que encontramos en las excavaciones arqueológicas, en donde los espacios sacros evidencian un tratamiento preconcebido en base a un lenguaje iconográfico".

En el ánimo de reforzar nuestra apreciación y demostrar que las maquetas fueron instrumentos de uso frecuente en el mundo andino, nos parece importante recurrir a las pacientes búsquedas de Rostworowski, cuando nos confía algunas de sus fichas de investigación en archivo. En una de ellas registra una interesante querella entre las parcialidades de Canta y Chaclla, fechada en julio de 1567. En el expediente se notifica a las partes para que exhibieran moldes, vale decir maquetas de sus tierras. Don Felipe Taulichumbi, curaca de Quivi, dijo

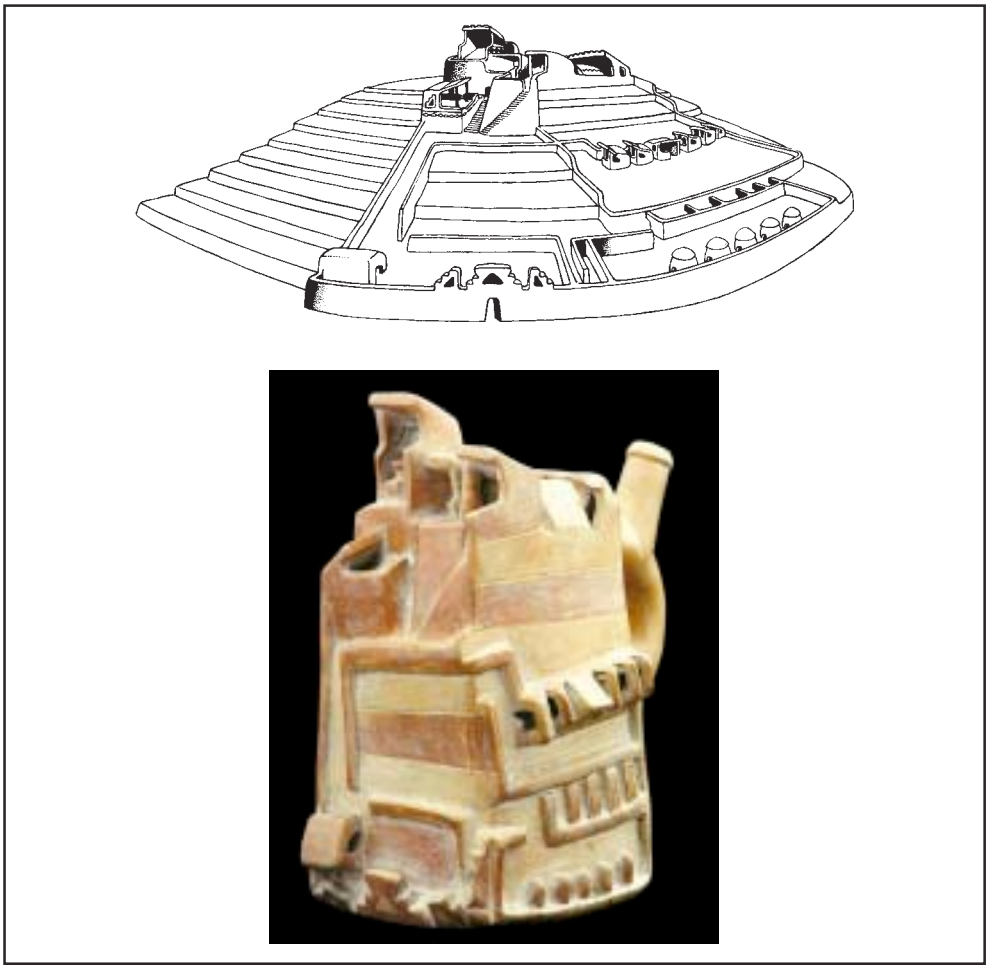


Fig. 14.2. El dibujo reconstructivo que Kubler ensaya en base a este ceramio del valle Virú, evidencia cierta aproximación con la distribución de la Plaza I y frontis norte de la Huaca de la Luna. Debe advertirse que el contraste de este ceramio-maqueta (Moche I) y el espacio arquitectónico en estudio (Moche IV), explican la vigencia de un patrón arquitectónico que impone una elite gobernante a través de varios siglos y que responde a las exigencias de la liturgia.

haber mostrado en su oportunidad una maqueta "en forma gruesa y demostrativa de sus tierras de las que fueron despojados. Por su parte, los de Chaclla enseñaron pinturas; pero se les pidió un molde del valle, a lo que alegaron haber traído anteriormente a la Audiencia un modelo confeccionado de acuerdo con el decir de los ancianos, pero que ya se había hecho pedazos".

Estas informaciones, piensa Rostworowski, sobre la costumbre indígena de "confeccionar moldes de barro es sumamente interesante, por que confirma las noticias dadas por Sarmiento de Gamboa (1943, cap.39) sobre la costumbre de preparar maquetas de un valle conquistado

para que el soberano se enterara de la situación e hiciese en el los cambios que le parecían necesarios" (Rostworowski 1988: 77).

Al respecto, no debemos olvidar la referencia de Betanzos (1968: 50), cuando un grupo de nobles encuentran al Inca Yupanqui "pintando e debujando ciertos puentes y la manera que habian de tener, e como habian de ser edificados; y ansi mesmo debujaba ciertos caminos que de un pueblo salian y iban a dar a aquellas puentes e rios".

Pues bien, a estas referencias etnohistóricas debemos añadir como hecho concreto las dos maquetas de estilo Chimú excavadas y descubiertas por Ricardo Tello e identificadas como tales por el suscrito, en el momento del hallazgo en la Huaca de la Luna (Uceda 1997, Asmat, Morales y Fernández 1997); y las dos maquetas de estilo Moche descubiertas en San José de Moro (Castillo et al. 1997). Las dos primeras elaboradas en madera tallada y policromada y las de San José de Moro en arcilla y con evidencias de policromía en sus muros. En las cuatro representaciones se advierte un patrón arquitectónico similar: un espacio de planta rectangular en torno al cual se distribuyen banquetas laterales, y la más importante y sobre elevada dispuesta al pie del muro testero. Este nivel se comunica con su correspondiente de la plaza a través de una rampa a eje del acceso central, generando una suerte de espacio ritual central, que es jerarquizado con un desproporcionado dosel que se sostiene en dos o tres columnas.

Moore (1996) analiza un fragmento de maqueta parecida a la nuestra, que se conserva en el Museo de Volkerkunde y que fuera estudiado anteriormente por Donnan (1975). Esta pieza corresponde al sector central de la banqueta principal en donde se representa el acceso a la plataforma funeraria y que aún muestra las dos columnas que sostienen el dosel. Moore (1996: 215-217) anota: "The wooden model ilustrates the ramp, elevated bench, doorway, and narrow structure which is identical to the architectural described above". Posteriormente añade una reflexión que resulta importante para nuestros propósitos: "Patterns in inlaid decoration on the model indicate that it was designed to be viewed "from" the plaza; the exterior walls and the rear of the central wall were undecorated".

Por ello, un detalle de interés en el análisis de estas maquetas de madera, y que aún no se ha dicho a pesar de los diversos trabajos publicados sobre el tema (Uceda 1997), radica en establecer su relación con alguna de las plazas ceremoniales de Chan Chan. Estamos convencidos que representan a la pequeña Plaza Ceremonial dispuesta delante de la Plataforma Funeraria de los Palacios o Grupos. Esta afirmación se sustenta en la organización de los vanos. Mientras que las extensas plazas principales I y II de los palacios mantienen una misma distribución, con dos accesos en el sector norte de los muros laterales, adyacentes al muro de pies, la citada plaza del sector funerario carece de éstas, como es posible observarlo en Tschudi; el resto de elementos responden a la concepción general de distribución espacial. Cabe señalar que estas maquetas no deben ser apreciadas como un modelo a escala, pues sólo manifiestan una intención de modular el espacio y de organizar el ritual o ceremonial.

Respecto a las maquetas de San José de Moro, que Castillo y sus colaboradores publican (1997: 126), hay que remarcar algunos detalles de cierto interés. La planificación y diseño del espacio de ambas no difieren mayormente de las ya explicadas en madera de estilo Chimú. Quizá esta aproximación formal se explique por el hecho de ser "típica para estructuras mochicas tardías, particularmente las excavadas por Garth Bawden en Galindo".

En acápite seguido, añaden un concepto vital: “no serían objetos producidos casualmente, sino con plena intención. Todo parece apuntar que las “maquetas” fueron concebidas y creadas independientemente, a semejanza de edificios reales o ideales. ¿Significa ésto que las “maquetas” representan fielmente los edificios y templos reales? No podemos afirmar esto puesto que desconocemos estos edificios. Asimismo, al no conocer los edificios reales, no podemos decir si las maquetas son representaciones a escala de éstos”.

En una visita al sitio, advertimos en compañía de Julio Rucabado que uno de estos modelos coincide con el arreglo de la planta de una de las tumbas, lo cual indicaría una probable relación de esta maqueta con la planificación y construcción de dicha tumba; obsérvese que la organización de la banqueta y rampa expresan un patrón que se mantendría vigente en tiempos Chimú. De cualquier manera, estas evidencias y nuestras observaciones en algunos altorrelieves, como los ubicados en el frontis norte de la Plataforma I de Huaca de la Luna, valle de Moche y en Huaca Cortada o El Brujo, valle de Chicama, evidencian el asiento de adobes en el paramento en función al diseño del mural, es decir, las cornisas y el diseño geométrico son ejecutados paralelamente a la organización de la estructura, tal como se aprecia en otros sitios como Kuélap y Los Pinchudos.

En este punto debemos insistir en el reconocimiento de los textiles como la fuente de inspiración, o como una suerte de “bosquejo preliminar” para la ejecución de algunos murales. En otras palabras, los textiles funcionaron como una “maqueta” física y cromática. De allí la lectura en sentido oblicuo de algunos murales, como los que hallamos en los paramentos de los recintos esquineros de las plazas ceremoniales interiores de la Plataforma I de la Huaca de la Luna (Fig. 14.4) y de los mismos rombos que completan el conjunto pictórico-iconográfico.

Pues bien, tanto para la arquitectura monumental y en especial para el tratamiento de muros de los espacios rituales, los moche, al igual que sus antecesores, pre concibieron la idea de concertar el espacio pictórico con el arquitectónico, en base a maquetas o bocetos. De hecho, el mural expresa cierto sentido de precisión en cuanto a la distribución de los elementos iconográficos en un espacio determinado. Ello obedece, por otro lado, al manejo de un sistema de medida que les ha permitido definir una propuesta modular. En términos de boceto, ofrecemos un hallazgo de singular importancia por tratarse de algo sin precedentes. En una de las caras de un adobe hallado entre los escombros en la Huaca de la Luna, ubicamos el boceto de un mural definido en trazos de líneas incisas (Fig. 14.3).

UNIDAD DE MEDIDA Y ORDEN MODULAR

La observación de la arquitectura en Huaca de la Luna, en sus diferentes etapas constructivas y sus correlatos con otros edificios, deja entrever una lógica en las dimensiones, proporciones y sus constantes como múltiplos y submúltiplos. Por lo observado y estudiado en el manejo de las estructuras y vanos en Huaca de la Luna, en el muro sur advertimos una recurrencia de medidas que tiene como base los 30 ó 90 centímetros, lo cual consideramos fue la unidad o patrón de medida. Tal es así que las puertas se definen con luces de 60, 90 ó 120 cm; muros que se desarrollan con espesores de 60, 90 ó 120 cm, y alturas que alcanzan los

Fig. 14.3. El boceto inciso de una iconografía mural ejecutado sobre uno de los lados de un adobe, demuestra los intentos por definir *ab initio* el lenguaje iconográfico y la proporción del futuro mural.

3,00 ó 3,60 m; rampas y rondas de 1,50 y 3,00 m. de ancho (Cuadro 14.1). Esta medida base es igualmente legible en Huaca Cao (Franco et al. 1994), al igual que en Huaca Grande de Pampa Grande (Haas 1985).

Por otro lado, los murales también expresan una relación en base a los 30 ó 90 cm. Los rombos que enmarcan a la deidad principal en las plazas de Huaca de la Luna, muro sur, miden 2,70 m, mientras que otros paneles se van disponiendo en el frontis norte con una evidente intención de módulos, cuya cantidad podría tener una relación calendárica o asociación con los ciclos agrarios (Cuadro 14.2). Aunque una sustancial modificación en el muro norte de esta plaza ceremonial interior sobre la plataforma superior correspondiente al penúltimo edificio de este templo, podría descartar esta hipótesis.

En La Mina, Narváez (1994: 72) describe que los "iconos se repiten, como hemos dicho, mediante cuadros o escaques a modo de un ajedrezado. El tamaño de cada uno de ellos es de 30 cm promedio". Medida que se va perfilando por sí misma como un patrón recurrente a pesar de las distancias temporales y espaciales (Fig. 14.4a).

Un aporte de importancia para nuestros propósitos es la propuesta de Quilter (1991: 403), quien nos refiere la existencia de una medida que define en El Paraíso: "The dry recitation

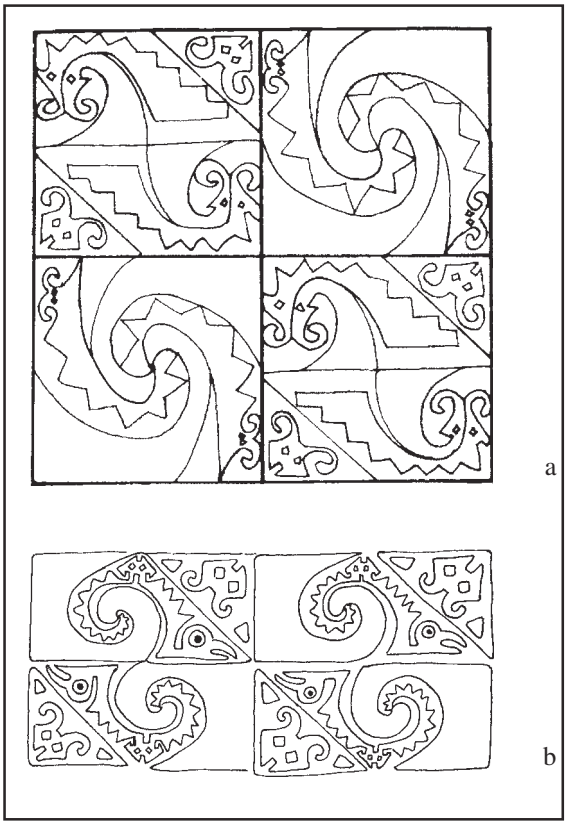


Fig. 14.4. Las pinturas murales de la tumba de La Mina, valle Jequetepeque (Moche I) y los relieves del recinto esquinero de la Plaza Ceremonial Interior del Edificio C, Plataforma I, Huaca de la Luna, valle Moche (Moche III), expresan una importante similitud estilística e iconográfica a pesar de las diferencias que marcan los escenarios geográficos y la cronología estilística de Larco.

of facts regarding construction given above belies the impresive size of Late and Terminal Preceramic public architecture, which is discussed more below. Coordination of efforts was essential to the construction of these large architectural complexes. This must have inclueded standard units of measurement in order to erect large buiding efficiently. Data from El Paraiso suggested that a standard measurement unit of a division or multiple of a "preceramic meter" bettwen 80 and 100 cm was used".

Por su parte, Agurto (1978: 5) considera que por la complejidad de las obras que los incas llevaron a cabo, tuvieron que contar con un sistema de medida, por rudimentario que fuere, que les permitiera dimensionar las numerosas e importantes obras de arquitectura e ingeniería que realizaron. De esto "se desprende que en el Incario debió existir un sistema de medición, que se utilizaron instrumentos para medir y que se empleaban medidas basadas en la antropometría".

En un amplio y meritorio estudio sobre la tecnología y técnicas constructivas aymaras, Escalante (1994) ha establecido algunos conceptos coincidentes con otros investigadores que hemos estudiado y con los propios que hemos observado en Huaca de la Luna y Huaca Cao. El sistema de medidas andinas, como la prefiere llamar, tiene ciertas aproximaciones con nuestro tema de estudio. "No debemos olvidar que para realizar cualquier tipo de construcción, ya sea

Sector	Dimensiones			
	N/S	E/O	Ancho	Altura
PLATAFORMAS				
I	90,00	90,00		
II	45,00	17.5		
III	30,00	37,00		
PLAZAS				
Plataforma I				
* Ext.N (Plaza 1)	175,00	90,00		
* Ext.E				
(Plaza 2 a)	66,00	48,00		
(Plaza 2 b)	43,00	38,00		
* Ext.S (Plaza 3b y 3c)	30,00	30,00		
* Int. SE (Patio 1)	40,00	60,00		
* Garrido/Plataf. Sup.	18,00	9,00		
Plataforma II				
* Ext.O (Plaza 3 a)	45,00	17.5		
ESTRUCTURAS				
Muros				
Rampas				
Frontis Norte			3,00	
Garrido				
* oeste			1,20	
* sur/altar		1,80	0,90	
* sur/altar		2,00	1,00	
Edificio D				
* Primera etapa			0,60	
* Segunda etapa			0,90	
Altar / Plataf. I				
Garrido / NE				
* pasos	3,00	3,00		
* contrapasos				0,90
Edif. D / Plaza Int. SE				
* Primera etapa		3,75	0,72	0,30
* Segunda etapa		4,20	0,90	0,21
Vanos / Plataf. I				
Edif. A / Frontis Norte				
* Acceso N/S			3,00	
* Acceso O/E			0,90	
Edif. C Frontis Norte				
* Acceso N/S			1,80	
* Plaza Int./SE				
* ángulo N			1,20	
* sector O			1,20	

Cuadro 14.1. Arquitectura: dimensiones de espacios, estructuras, vanos y otros.

Sector	Iconografía	Personaje Principal (Módulo)			
		Altura	Largo	Banda Vertical	Zócalo
PLATAFORMA III	Zorros Antropomorfos/rampa	1,20	0,62		
PLATAFORMA I					
Edificio A					
Frontis Norte	Deidad Montaña/Cóndores	3,00	2,10	0,34	0,40
Plaza I	Felino / Cabeza-trofeo	3,00	2,00	0,25	0,44
Plaza Int/Sup.	Deidad Montaña/rombo	?	1,22		
SE/Muro E.	Representación figurativa	?	2,50		
Edificio B					
Frontis Norte	Combate Ritual	3,00	3,00	0,41	0,33
Plaza Int/Sup. SE	Deidad Montaña / rombo	2,70	2,70		
muro sur	geométrico				
Recinto SE	Iconografía Tema Marino	0,56	0,62		
Recinto Sacro NE	Personaje Cetros/etapa 1	2,70	3,35	0,34	0,20
Sector Garrido	Escaques/etapa 2	0,27	0,36	0,03	0,03
	Escaques/etapa 3	0,72	0,72	0,14	0,14
Alta Mayor	Olas/cabeza serpiente/etapa 2	0,21	3,00		
Rampa	Etapa 2	0,76	0,80	0,15	0,18
Plaza 3C/recinto exento					
	Copulación mística (?)	?	1,20	0,06	
Edificio C					
Frontis Norte	Deidad Montaña/cóndores y			0,30	0,30
Plaza Interior SE / muro este	Guerreros armados	2,10	2,20		
Recinto SE	Deidad Montaña/rombo geométrico	2,55	2,58		
	Tema marino				
Edificio D		0,62	0,62		
Plataforma Interior SE	Bandas Horizontales / pintura mural: rojo, negro, blanco y amarillo	0,24			

Cuadro 14.2. Cuadro de dimensiones / murales.

ésta de pequeñas proporciones o de escala monumental, es necesario el empleo de instrumentos que permitan lograr un óptimo manejo de los materiales. Cuando esas obras de edificación emplean materiales de gran tamaño como las piedras cortadas que se usaron frecuentemente en los Andes, es imprescindible que hayan sido empleados sistemas de medidas. De otra manera se hace difícil entender la labor de sus constructores", asevera Escalante (1994: 385).

Citando a "La vara mágica" de María Schölten, resume una constante en el sistema de medida, 3,34 cm para la escultura y confección de telas, 3,34 m para la arquitectura y 3,34 km en la geografía. Para ello usa la relación 3,34 x 10, aunque señala que la citada investigadora no explica mayormente esta relación. Definitivamente, este es un tema que exigirá un mayor rigor en el registro y la correlación, en el análisis y la discusión; por el momento hay suficientes evidencias para lanzar a nivel de hipótesis la existencia de un sistema de medidas.

a

b

Fig. 14.5. El tema "Personajes tomados de la mano" evidencia una recurrencia y contemporaneidad en Huaca Cao (a) y Huaca de la Luna (b), ambos asociados a las plazas ceremoniales principales de dichos templos y correspondientes al Moche IV. La representación de estos íconos, su composición, ritmo y orden, estarían demostrando la vigencia y radio de influencia de un culto, a pesar de las reconstrucciones de los edificios en varios siglos y de sus diferencias geográficas.

ESTILO, CRONOLOGÍA Y ÁREAS DE INFLUENCIA

Otro tema que debe merecer la atención de los especialistas es la relación estilística, cronológica e iconográfica de las superficies arquitectónicas con los contextos funerarios asociados al espacio arquitectónico y en función a las áreas geográficas en que se desarrollan, tomando para ello como referencia la clasificación estilística propuesta por Larco (1948) y la regionalización de Moche norte y Moche sur, planteada por Castillo y Donnan (1994).

Podemos ensayar un primer intento por establecer correlatos estilísticos, cronológicos, iconográficos y geográficos, sobre la base de los murales de la tumba Moche I de La Mina (Narváez 1994: 73), definida así en función al estilo de la cerámica hallada en ella y que se fecha alrededor del 100 d.C., aunque no descartamos la reutilización de éstos en una época posterior, contemporánea a la construcción de la tumba (Fig. 14.4a); y los relieves del recinto esquinero de la plaza ceremonial interior del Edificio C, en la Plataforma I de la Huaca de la Luna (Montoya 1997: 23), cuya antigüedad se estima alrededor del 300 d.C. y por lo tanto asociado al Moche III por contraste estratigráfico (Fig. 14.4b). Con esta preliminar apreciación podríamos inferir que en materia de iconografía litúrgica arquitectónica, las asociaciones estilísticas para la cerámica no tienen mayor relevancia.

Otra relación significativa podemos establecer entre algunos de los relieves de las últimas fases constructivas de la Huaca de la Luna y Huaca Cao, que se repiten sin mayores diferencias formales. Veamos "Los personajes tomados de la mano" (Figs. 14.5a y 14.5b) y "La Deidad de las montañas" (Fig. 14.15), enmarcada por cuatro serpientes dispuestas al interior de un rombo o definiendo esta forma geométrica. En Huaca de la Luna las primeras se ubican en la Plaza I al pie del frontis norte y la segunda en la plaza ubicada en la plataforma superior del edificio. Ambas expresiones corresponden al Moche IV y se pueden fechar entre los 500 y 600 d.C., tal como sucede en Huaca Cao (Franco et al. 1994; Franco et al. 1999). Esta evidente correspondencia estaría demostrando la rigidez de un patrón u orden en la distribución de los iconos, determinada por la función que cumple el espacio ceremonial y las rígidas normas impuestas por las elites gobernantes.

Por ello, estamos convencidos que las áreas que cumplieron una función litúrgica expresan un complejo lenguaje codificado sobre las paredes, los cuales no sólo revelan su función e identifican en cierta medida a la deidad representada, y a la cual, obviamente, se le rinde culto, sino que además testimonian una base ideológica sólida que debió ser impuesta desde un centro rector político como este de Moche.

La recurrencia de los iconos y su composición, orden y número nos estarían demostrando la continuidad y radio de influencia de un culto a pesar de los procesos reconstructivos de un templo en varios siglos y de las distancias geográficas entre uno y otro templo; o el obligado cambio ritual por otra deidad, derivado del colapso ideológico y del poder político, producidos por un evento natural altamente destructivo, como los fenómenos de El Niño o los sismos. Al respecto, asociamos una interesante observación de Berezkin (1987: 273), cuando precisa que el "Dios radiante" fue la suprema deidad en el periodo Moche IV, sin embargo, desaparece totalmente en el Moche V. Desde nuestra perspectiva, el meganiño del año 600 debió provocar este colapso ideológico y probablemente dinástico.

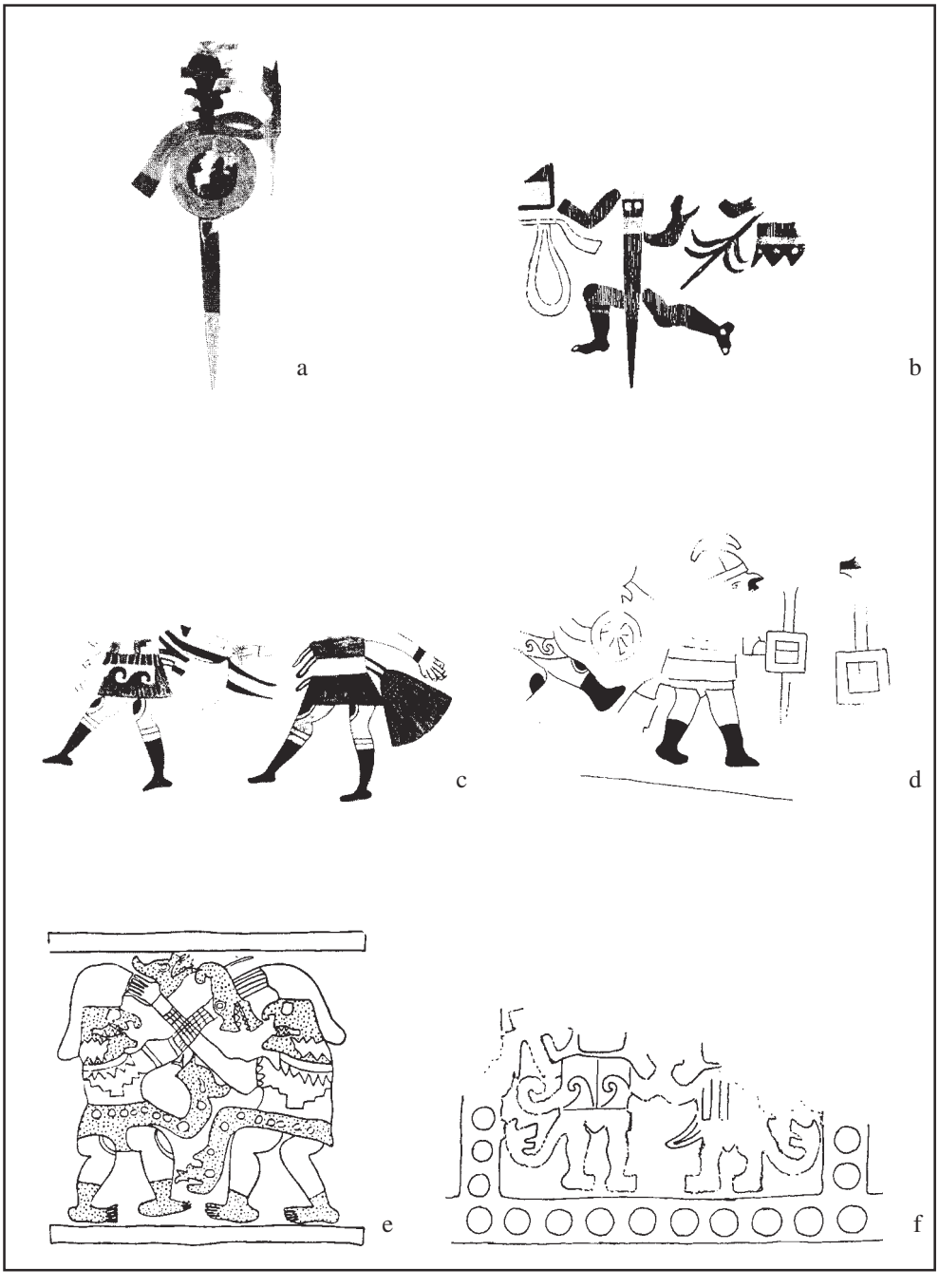


Fig. 14.6. El contraste de los dibujos de las pinturas que se ubican en la Plataforma III de la Huaca de la Luna y de Pañamarca, dejan en claro el rigor del patrón ideológico impuesto por la elite gobernante. Estilísticamente corresponden al Moche V: a) Pañamarca (Bonavia 1985); b) Huaca de la Luna, Plataforma III (Seler 1923); c) Huaca de la Luna, Plataforma III (Kroeber 1930); d) Huaca de la Luna, Plataforma III (Morales); e) Pañamarca (Bonavía 1985); f) Huaca de la Luna, frontis Norte, Plataforma I (Morales).

Para abundar más en detalles y correlatos, destacamos la relevante aproximación estilística entre los murales que se describen para Pañamarca (Schaedel 1951, Bonavia 1985, Bonavia y Makowski 1999), con las pinturas que se ubican en la Plataforma III de la Huaca de la Luna (Seler 1923, Kroeber 1930), a las cuales sumamos el último hallazgo del tema de "Zorros guerreros antropomorfos" dispuestos de norte a sur, en una rampa que aparentemente da acceso a la plataforma donde se ubica la "Rebelión de los artefactos" (Figs. 14.6a a 14.6f). Ambos edificios y sus respectivos murales son asociables al Moche V, es decir, construidos después de El Niño del 603-635 que estudiara Thompson (Mogrovejo y Makowski 1999: 53). Seler (1923) reporta como contexto cultural cerámica fragmentada de estilo Moche V como veremos en su momento.

TÉCNICAS Y MATERIALES

Dos aspectos elementales en el análisis integral de las superficies arquitectónicas, de los más intrínsecos de todos los descritos, son la tecnología y el material, por cuanto éstos, al ser determinados por la geografía del valle o territorio, facilita su identificación y asociaciones paisajísticas y culturales. Este factor supone y exige el rigor de los análisis de laboratorio complementarios, como la granulometría, tipología de arcillas, aglutinantes y pigmentos, entre otros.

Definitivamente, estos factores son importantes por ser inherentes a la naturaleza del contexto arquitectónico y su relación con el entorno. Para el efecto, recordemos la recomendación de Kolata (1980: 131): "el procedimiento que ha demostrado ser el más efectivo para obtener un sistema cronológico, se deriva del examen de la misma arquitectura y de sus partes constituyentes". Esta opinión, que compartimos plenamente, se deriva de las relaciones que plantea el hallazgo de algunas vasijas en ambientes y muros de Chan Chan y que para él "no necesariamente indican la época de su construcción, simplemente señalan un "terminus ante quem" (Kolata 1980: 131), es decir, una fecha referencial, aproximada a la fecha que se ignora o se trata de precisar.

Pillsbury (1995: 49-50) añade una reflexión que subraya la importancia y trascendencia del análisis de la tecnología, en la interpretación de la arquitectura y el tratamiento de sus superficies en el caso Chan Chan: "Considerando el desacuerdo entre los investigadores sobre la secuencia de las ciudades, la evidencia de la técnica de construcción de los relieves puede proveer más datos que contribuyan al mejor entendimiento de la historia de la ciudad. Especialmente si se estudia la técnica de los relieves en conjunto con otros datos, se puede construir una seriación más consistente".

En otro acápite de este estudio, agrega: "las diferencias entre las técnicas utilizadas en Chan Chan pueden reflejar una diferencia temporal". Esta diferencia nos da la pauta para precisar una variable en el análisis y filiación cultural o estilística de la arquitectura y sus contextos. Ciertamente, esta reflexión es aplicable por igual al fenómeno Moche como a cualquier fenómeno arquitectónico. Tal es así que los relieves registrados por Uhle en la cima del Cerro Blanco nos permiten asociar las estructuras de un edificio construido con adobes,

como Chimú Medio y contemporáneo con la Huaca Taycanamo (Morales 2000) y que en ese sentido planteamos otra alternativa para la discusión, en relación a lo propuesto por Bourget (1997). Definitivamente, no es un templo Moche por las características tecnológicas, de materiales e iconográficas de los relieves, como que tampoco guarda relación con los relieves de la Huaca del Dragón.

Pues bien, para el caso específico de la Huaca de la Luna se observa una notoria diferencia en las técnicas de ejecución y materiales entre la Plataforma I y la Plataforma III, que complementa lo anotado líneas arriba. Es decir, el estudio estético, estilístico y tecnológico de las superficies arquitectónicas y las representaciones iconográficas, nos permiten visualizar un factor de temporalidad, de una secuencia meridianamente claras.

Por otro lado, algunos materiales como los pigmentos, expresarían cierto valor simbólico, lo cual se puede advertir en algunas crónicas como la de Fray Antonio de la Calancha y que Campana y Morales (1997) ya han tratado con cierta amplitud. Sin embargo, muchas de estas reflexiones no dejan de ser especulativas a falta de un estudio de archivo que se relacione más al mundo nor costeño.

Finalmente, cuando hablamos de la tipología de las superficies arquitectónicas en su aspecto físico, nos referimos por igual a las pinturas y relieves en barro policromo, como a los enlucidos monocromos en rojo, amarillo, blanco o azul, que cubren los paramentos externos de las estructuras. Así mismo, a las columnas de algarrobo enlucidas en barro y pintadas en azul o rojo, como a los pisos coloreados en blanco, a los cielos rasos o sofitos de las cubiertas en voladizo que ofrecen una iconografía similar a la representada en los muros adyacentes, ejecutadas como pintura al temple sobre enlucido de barro plano, previamente dibujada con trazos incisos como es normal en el arte mural Moche.

Por ello, proponemos esta nomenclatura en el propósito de conceptualizar y consensar los vocablos para las diferentes formas de tratamiento epidérmico de la arquitectura, en reemplazo del tradicional y excluyente término “mural”, por ser éste un término que se refiere o asocia a un sector específico del edificio, los muros o paramentos. En el orden constructivo también encontramos sugerencias de contraste que complementan estas relaciones. Los adobes con improntas de la gavera o molde de caña y su asiento, son elementos de juicio para fechar estructuras y establecer correlatos con los murales.

ICONOGRAFÍA LITÚRGICA Y ESPACIOS CEREMONIALES EN LA HUACA DE LA LUNA

Breve historiografía de los hallazgos en Huaca de la Luna

Expondremos en secuencia cómo se dieron estos hallazgos y algunos detalles que juzgamos de interés para el posterior análisis, desde los trabajos pioneros de Uhle (1915), entre octubre de 1899 y enero de 1900, hasta el último descubrimiento de los primeros relieves en este edificio,

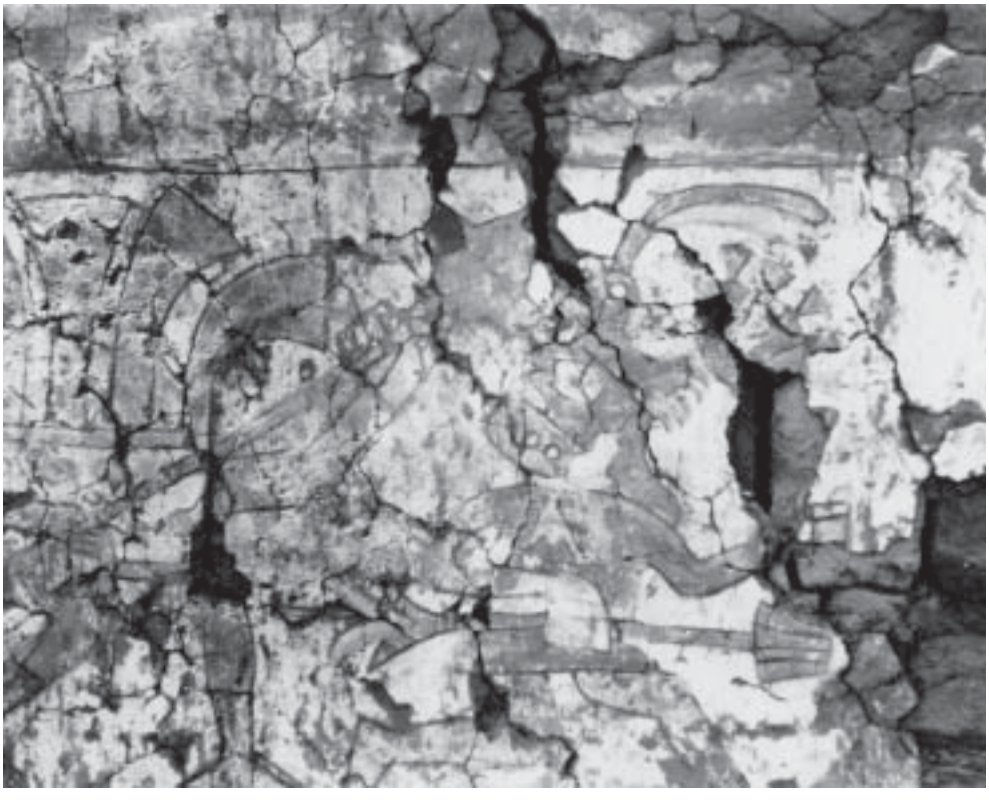


Fig. 14.7. "La rebelión de los artefactos" constituye una compleja representación iconográfica, que revela su filiación con el Moche V y su contemporaneidad con Pañamarca, con ello evidencia su construcción posterior al meganiño del 600 d. C. y la permanencia de un sector de la población que mantiene vigente el culto (© The Field Museum, Chicago - Neg. # 53898).

que hoy es materia de estudio y que dio inicio al exitoso Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna, descubrimiento que realicé personalmente en octubre de 1990 y que sin embargo ha sido obviada por la literatura especializada, de allí esta obligada y justa remembranza.

Los trabajos de Uhle (1915) dejaron al descubierto una serie de evidencias pictóricas que pasaron inadvertidas por muchos especialistas. Sus propuestas para establecer una cronología preliminar en base a la estratigrafía que observara en las Huacas del Sol, de la Luna y de Cerro Blanco, fueron gravitantes en las posteriores definiciones de la secuencia cultural en la costa norte. Las estructuras de adobe y sus murales en altorrelieve de barro policromo que coronan la cima del Cerro Blanco, adoratorio afiliado al estilo Chimú y que evidencian, por la tecnología, materiales e iconografía de los fragmentos de estos relieves su filiación al Chimú Medio, constituyen la primera evidencia de murales en este centro urbano-ceremonial (Morales 2000).

La revisión de los materiales de Uhle que hiciéramos en el Phoebe Hearst Museum of Anthropology de la Universidad de California, Berkeley, nos permitió recuperar una valiosa información que incluso se relaciona a la plataforma media del frontis sur de la Huaca Capuxaida

o del Sol, sector en el que registrara tres fragmentos de pintura mural Moche, con el típico diseño inciso y policromía similares al tema de "Combates rituales" en Huaca Cao. En este momento de la investigación, debo testimoniar mi reconocimiento a la labor de Leslie M. Freundt, Manager de la Colección, confesar mi satisfacción por el cuidado de que es objeto nuestro patrimonio cultural en custodia y agradecer la amplia colaboración que se me brindara durante mi corta permanencia en Berkeley, en atención a una beca del Center for Advance Study in the Visual Arts (CASVA) de la National Gallery of Art de Washington DC y del Banco Interamericano de Desarrollo.

La segunda referencia de murales la ofrece Seler (1923: 371), con un tema característico que algunos han denominado "panoplia Moche", pero que en nuestra concepción es la representación de las armas-trofeo de un guerrero vencido en combate ritual (Fig. 14.6b). Esta pintura mural fue hallada en la Plataforma III en 1911, a pocos metros de la "Rebelión de los objetos" (Fig. 14.7), que el mismo Seler describe sin mayores precisiones, como veremos en su momento, y que Kroeber estudiara y registrara en 1925. Este mural se ubicó probablemente en el muro norte del espacio ceremonial superior de esta Plataforma tardía.

Posteriormente, la actividad de los huaqueros en el ángulo noreste de la superficie superior de la Plataforma I, dejó al descubierto una pintura mural de composición geométrica en escaques casi cuadrangulares, definidos por gruesas líneas (Lám. 14.3a) y que fuera registrado y estudiado por Garrido (1956). En base a esta publicación, el Proyecto Moche Chan Chan (Mackey y Hastings 1982), reabrió y amplió este sector en 1972, con el sorprendente resultado de hallar bajo este estrato pictórico dos pinturas murales subyacentes más tempranas. La inmediata inferior en composición geométrica de escaques rectangulares (Lám. 14.3b) y la más temprana como la representación de un tapiz confeccionado en "punto cruz" con un personaje ostentando dos cetros serpentiformes bicéfalos. En realidad, las tres representaciones iconográficas se asocian a la "Deidad de las montañas", manteniendo una recurrencia formal y una evidente vigencia de culto en todos los espacios ceremoniales de esta Plataforma.

Finalmente, el 20 de octubre de 1990 hallé las primeras evidencias de altorrelieves policromos en la Huaca de la Luna, correspondientes al muro sur del espacio ceremonial interior más importante, del edificio B, Plataforma I. Un testimonio que permitió identificar otras formas de tratamiento de las superficies policromas (Lám. 14.3c).

Iconografía litúrgica y espacios ceremoniales: caracterización, secuencia y correlatos macro regionales

Sobre la base de los resultados de las prospecciones realizadas en diversos sectores de este templo, nuestros cálculos estiman una superficie de ocho mil metros cuadrados entre pinturas murales y relieves de barro policromado. Ahora bien, de los seis edificios que se suponen conforman la secuencia constructiva de esta Huaca, sólo hemos analizado parcialmente los cuatro últimos momentos, de allí que la secuencia de superficies arquitectónicas policromas que exponemos siguen este orden. Los Edificios E y F, los más tempranos y de menores dimensiones, no han sido aún excavados (Cuadro 14.3).

EDIFICIO D

Es muy poco lo que se conoce del momento constructivo correspondiente al Edificio D (Fig. 14.8). La investigación del forado colonial ubicado en el sector sureste de la Plataforma I, permitió identificar un pequeño estrado que podría ser el altarcillo en sobrenivel que se emplaza delante de los recintos esquineros de las plazas ceremoniales, tal como se aprecia en la última etapa constructiva de Huaca Cao.

Lo interesante de este elemento es la pintura mural en bandas horizontales en color rojo, negro, amarillo y blanco que cubren el paramento oeste (Lám. 14.4a), mientras que en el flanco sur se ubica una rampa que fuera remodelada en un segundo momento (Lám. 14.4b). Las dimensiones de los muros y del elemento descrito se relacionan a la unidad de medida que estimamos es de 30 cm.

Contemporánea a esta plataforma de una aparente plaza al interior del templo, se ubica una rampa con parapeto, pintado de blanco en el interior y con altorrelieves en el paramento escalonado exterior (Fig. 14.9). Da frente a la amplia plaza principal exterior (Plaza 1), lo cual constituye parte de la fachada principal de la Huaca, expresando el patrón arquitectónico de frontis escalonado, rampa en "L" y orientación hacia el norte que se repite en etapas posteriores y que Kubler (1990) grafica en el análisis de la cerámica-maqueta ya referida. A pesar de la poca extensión de este relieve, se advierte cierta semejanza con el tema del "Combate ritual" del Edificio B, como si este patrón iconográfico se repitiera después de un cambio arquitectónico o es el extremo del hocico abierto de una culebra similar a la que se registra en la rampa del Edificio A (ver Lám.14.1a).

EDIFICIO C

Sobre el Edificio C (Fig. 14.10), en el frontis norte se ubica la representación más temprana de la "Deidad de las montañas" hasta ahora registrada en la Huaca de la Luna, con una inusual y enigmática variante (Lám. 14.5a). Las clásicas cabezas de serpiente que rematan el cinturón son reemplazadas por cabezas de cóndores, el PACS que define con justeza Castillo (1989),

Lám. 14.3. a) Sector Garrido, ángulo NE, Plataforma I. Unidad arquitectónica-iconográfica en donde se ubica el altar principal y desde donde el sacerdote-guerrero domina visual y ritualmente los espacios ceremoniales externos e internos. Los murales de esta tercera remodelación del sector, organizado en escaques cuadrangulares, alterna dos iconos de distinta temática, uno asociado a la "Deidad de las montañas" y el otro a temas marinos. b) Sector Garrido, Plataforma I. La manufactura de este mural significó cambios sustanciales en el sector: la semidestrucción del personaje de los cetros del extremo norte, la construcción del altar escalonado y la apertura del vano adyacente, este mural coexiste con el primer momento pictórico. c) Plaza Ceremonial Interior, nivel bajo, Plataforma I. Primer icono completo hallado en el muro sur, representando a la "Deidad de las montañas" enmarcada por dos rombos concéntricos, entre estos la representación estilizada de su principal atributo, las cuatro serpientes, presentadas como dieciséis cabezas de diseño geométrico.

a

b

c

a

b

Lám. 14.4a y b. Edificio D, sector SE. Detalles de la plataforma con pintura mural en bandas horizontales que podrían representar los escalones de un altar (como en el sector Garrido) y las rampas en dos momentos constructivos que conectan los dos niveles ceremoniales. Estos elementos corresponderían al recinto esquinero que se emplaza en el sector SE de los espacios ceremoniales.

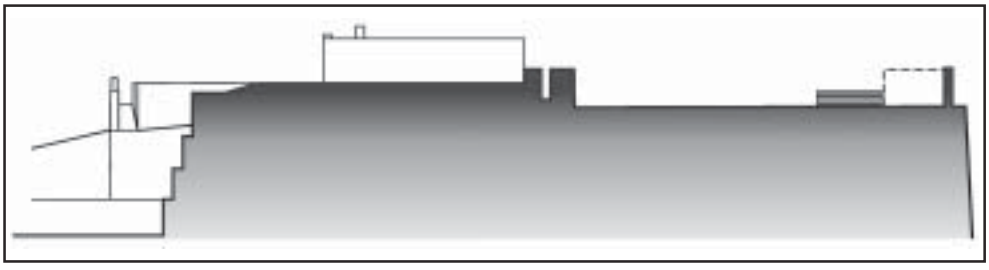


Fig. 14.8. Plataforma I, Edificio D. Corte reconstructivo sur-norte, ubicando la plataforma policromada y rampas del sector SE y el fragmento de cabeza de serpiente que se ubica en la rampa del frontis norte, el desarrollo de estos planos inclinados generan espacios pictóricos en forma de ángulo agudo, cuya superficie es aprovechada para representar la serpiente (ver Fig. 14.15).

Fig. 14.9. Edificio D, frontis Norte. Detalle de la cabeza de una serpiente que responde al discurso iconográfico y patrón arquitectónico de la portada principal de un templo Moche (ver Fig. 14.15). Su ubicación podría ser un indicador para situar el acceso a la plataforma superior y el fin de la rampa.

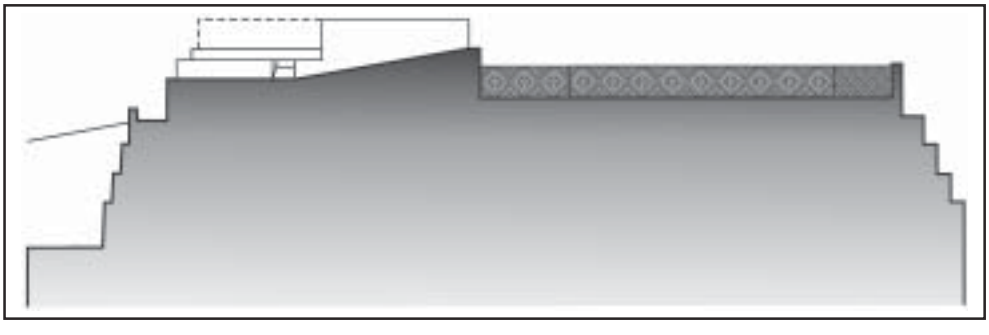


Fig. 14.10. Plataforma I, Edificio C, corte reconstructivo sur-norte (250-350 d.C. aprox.).

expresa una alternancia ideológica desconocida. La composición se desarrolla modularmente en paneles cuadrangulares definidos por bandas o grecas verticales. Este mural fue ejecutado en un principio como altorrelieve, pero por razones sísmicas el programa fue rediseñado y concluido como pintura mural. Aún queda un testigo del relieve, ocultado por el machón o contrafuerte que se construyera en la esquina noreste de la Plataforma I. Un caso a destacar en

SECTOR	ICONOGRAFÍA	ÉPOCA	ESTILO	RELACIÓN OTROS SITIOS	TECNOLOGÍA	CONTEXTOS
Platafatorma III	Rebelión Artefactos	700	V	Pañamarca	Pintura mural, Adobe de canto	Cerámica Moche V
	Porra Humanizada	700	V	Pañamarca	Pintura mural, Adobe de canto	Cerámica Moche V
	Zorros Antropomorfos	700	V	Pañamarca	Pintura mural, Adobe de canto	Rampa N - S
Meganiño		602-635				
Plataforma I						
Edificio A						
Frontis Norte	Deidad Montaña/Cóndores	500	IV	Huaca Cao	Relieve	Escalón 1
	Serpiente				Relieve	Rampa
	Felino Decapitador/Cabeza- Trofeo			Huaca Grande	Relieve	Escalón 2
Plaza I	Personajes Tomados de la Mano			Huaca Cao/A	Relieve	Rampa E
Plaza Interior Superior SE	Deidad Montaña/rombo, Representación figurativa			Huaca Cao/A	Relieve	Muro E
Plataforma Uhle	Serpientes, Guerreros					
Edificio B						
Frontis Norte	Combate Ritual	400	IV	Huaca Cao/A	Relieve	Escalón 1
Plaza Interior Superior SE	Deidad Montaña/rombo, geométrico				Relieve	
Recinto SE	Iconografía Tema Marino				Relieve	
Recinto Sacro NE (Garrido)	Personaje Cetros/etapa 1				Pintura Mural	Muro E y S
	Escaques/etapa 2				Pintura Mural	Muro E
	Escaques/etapa 3				Pintura Mural	Muro E y S
Altar Mayor	Enlucido/etapa 1				Pintura monócroma	Escalones
	Olas/cabeza de serpiente /etapa 2				Pintura Mural	Escalones
Rampa/Recinto, Etapa 1					Relieve	
Recinto Sacro, Etapa 2					Pintura Mural	
Plaza 3C	Copulación mítica				Relieve/pintura mural	Recinto central
Edificio C						
Frontis Norte	Deidad Montaña/cóndores	300	III		Pintura Mural/rampa	Escalón 1
	Guerreros armados					
Plaza Interior SE	Deidad Montaña/rombo geométrico					
Recinto SE	Tema marino			La Mina (Moche I)	Relieve	Muro O
Edificio D						
Frontis Norte		200	?		Relieve	
Plaza Interior SE	Bandas horizontales Rojo/negro/blanco/amarillo				Pintura Mural	Plataforma/rampa

Cuadro 14.3. Cuadro de secuencia construtiva-iconográfica.

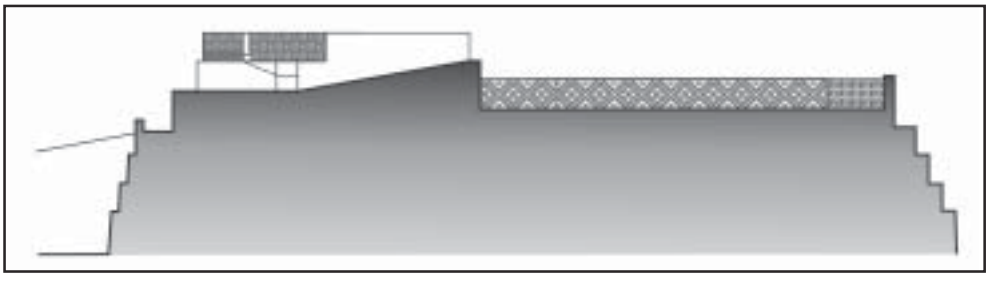


Fig. 14.11. Edificio B, corte reconstructivo sur-norte (350-450 d.C. aprox.).

este personaje son las pupilas excéntricas que expresan viejos patrones del Formativo, algo que no podríamos definir como un arcaísmo, pues creemos que se trata de la vigencia de los ancestrales y sólidos códigos Cupisniques. Bajo esta amplia banda horizontal de módulos o paneles del personaje divino, se aprecia una marcha de guerreros armados de porra y escudos en ocre amarillo sobre un fondo azul, esquema que se repetiría luego en la última etapa constructiva (Fig. 14.15). Esto explica el rigor de un patrón iconográfico, que sólo colapsa cuando el meganiño del 600 d.C. genera el caos y el obligado cambio que discutiremos más adelante.

Esta deidad se proyecta por igual al espacio ceremonial interior ubicado en el ángulo sureste de la Plataforma I. La composición de paneles romboidales con triángulos superior e inferior, es una muestra de las raíces muy tempranas que definió la liturgia y advocación de este templo. La representación abstracta, de definido diseño geométrico, mantiene el concepto de las cuatro serpientes en rombo que apreciamos en algunas botellas de representación figurativa (Lám. 14.5c), la abstracción y estilización desarrolla una evidente cuatripartición resultando dieciséis cabezas de serpientes de diseño geométrico, con una notoria diferencia respecto a su correspondiente del Edificio B: los ojos y pupilas son resaltados en blanco y rojo respectivamente.

Sin embargo, debemos destacar la iconografía del recinto esquinero de este espacio y momento constructivo. La composición en escaques rectangulares y los iconos expresan una interesante aproximación con lo estudiado por Narváez (1994) en La Mina (ver Fig. 14.4a). El punto a discutir se da en torno a la clasificación de Moche I para esta última y de Moche III para la Huaca de la Luna. Entonces, habría que plantear algunas consideraciones a discutir. Primero, que la clasificación estilística para la cerámica (Larco 1948) no funcionaría para la datación de la arquitectura y su iconografía litúrgica; segundo, que el contexto cultural no sería determinante a pesar de una asociación directa con la tumba. Para ello recurrimos nuevamente a la reflexión de Kolata (1980: 131) cuando estudia la arquitectura de Chan Chan: “el procedimiento que ha demostrado ser el más efectivo para obtener un sistema cronológico se deriva del examen de la misma arquitectura y de sus partes constituyentes”, es decir, el hallazgo de vasijas en ambientes y muros de Chan Chan “no necesariamente indican la época de su construcción, simplemente señalan un terminus ante quem”, una fecha aproximada a la que se trata de precisar.

EDIFICIO B

En la fase constructiva correspondiente al Edificio B (Fig. 14.11) se mantienen ciertos patrones arquitectónicos en el ordenamiento de la Plaza 1 y en especial del frontis norte, en donde sobresale el soberbio volumen de la rampa que comunica el mencionado espacio ceremonial con el interior del templo. El mural en altorrelieve del escalón superior desarrolla la recurrente "Escena de combate ritual" (Lám. 14.5d), tema asociado a los sacrificios de los guerreros vencidos como parte de un rito que concluye al pie del afloramiento rocoso en la plaza ceremonial que se asocia a la Plataforma II (Pl-3), y que para algunos tratadistas como Hartmann (1970: 128) "el móvil que impulsa a la gente a practicar esta ceremonia sangrienta radica en la creencia de que por medio de estas peleas y el saldo de heridos y muertos que acarrean como consecuencia se puede ejercer una función propiciatoria para la agricultura". De aceptarse esta hipótesis, estaríamos corroborando las manifiestas asociaciones de todos los murales de la Plataforma I con la función principal del templo, el culto a la "Deidad de las montañas" y a las serpientes, atributo iconográfico que representa a los ríos que descienden de los Andes, es decir, el culto a la fertilidad de la tierra.

Otro espacio ceremonial de poca extensión, pero de hecho el más importante en el ceremonial Moche, de allí su privilegiada ubicación en todo el conjunto arquitectónico, es el recinto sacro que hemos bautizado como Sector Garrido en homenaje a José Eulogio Garrido, ex Director del Museo de Arqueología de la UNT y que registrara el primer mural en este sector en 1954. Se trata de un ambiente con cubiertas ubicado sobre la plataforma más alta que se ubica recurrentemente en el ángulo noreste de las explanadas superiores de los templos Moche (Fig. 14.12a y b), respondiendo a un patrón que se puede apreciar en las maquetas-cerámica, como la que exponen Kubler (1990: 386), Klein (1967: 115) y Campana (1983: 55).

Aunque este esquema corresponde, en nuestro concepto, a una unidad espacial-ceremonial que conforman la plaza principal, el frontis norte escalonado o fachada principal del templo y este recinto abierto hacia la plaza, a la cual domina visual y ritualmente. En este sentido, los aludidos modelos en cerámica no representan "a una residencia señorial, probablemente la sede de un jefe militar o un sacerdote de alto rango" tal como afirma Klein (1967) entre otros investigadores, que le asignan un carácter de arquitectura doméstica. En realidad, son maquetas que marcan el patrón constructivo para este tipo de recintos sacros (ver Fig. 14.2).

Pues bien, ahora nos es posible entender que este ambiente abierto y selectivo no tuvo muro de cierre por el norte, pues fue un ambiente abierto con cubierta asociada a los muros con pinturas, es decir, abierto hacia la gran plaza ceremonial externa y por encima de la rampa de acceso (Fig. 14.12c). Es conveniente recordar que en este recinto sacro se han ubicado tres pinturas murales superpuestas, la más tardía registrada por Garrido y las otras dos por Mackey y Hastings (1982). El personaje central en las tres representaciones es la deidad principal del panteón Moche, que pretendemos identificar bajo la advocación de la "Deidad de las montañas" (Fig. 14.13).

Un último aporte de interés en la definición de este recinto abierto, ha sido el mural que se alza sobre una rampa que da acceso a este nivel sacro (ver Lám. 14.2b). En un primer momento fue ejecutado con la técnica del relieve; en el segundo y definitivo, como pintura

mural, sin cambios sustanciales en la iconografía. El primer mural en relieve debe ser coetáneo con la pintura más temprana e intermedia, el "Personaje de los cetros serpentiformes bicéfalos" (ver Lám. 14.2) (cuatro en el muro N y dos en el muro S), y el de los escaques rectangulares con la "Deidad de las montañas y atributos ornitomorfos" (ver Lám. 14.3b), que no dejan de ser el mismo tema. Este último resume en una evidente capacidad de síntesis, los personajes principales del rombo y menores de los triángulos, que ya hemos reportado para las plazas interiores-superiores, organizados en un mismo esquema y de menor dimensión. Por su lado, la pintura mural de la rampa delata una total afinidad con el mural tardío del "Recinto Garrido". Un aspecto que resulta complicado de entender y explicar, es la serie de transformaciones arquitectónicas y murales en este sector y otros colindantes, lo cual no significa necesariamente un proceso constructivo a nivel de nuevo edificio.

Un detalle de interés en este último mural, que reconocemos como el tercer momento pictórico en este recinto, es la cabeza de zorro representada como remate del cinturón central

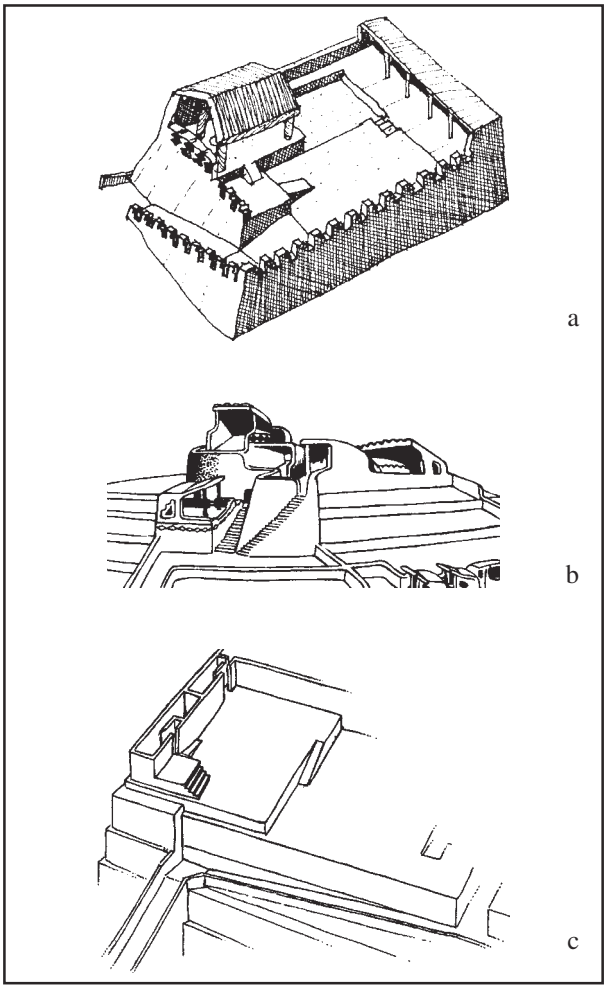


Fig. 14.12. Plataforma principal de huacas Moche, ángulo NE. Sector en donde se emplaza el recinto sacro y altar escalonado más importante del templo, respondiendo a un patrón arquitectónico para edificios religiosos y que se difunde a través de la cerámica-maqueta. a) Huaca Moche, Colección E. Nicolini. Redibujado de C. Williams 1980, Figura 3.13); b) Huaca Moche, redibujado de Kubler 1990; c) Huaca de la Luna. Relevamiento del ángulo NE, Plataforma I.

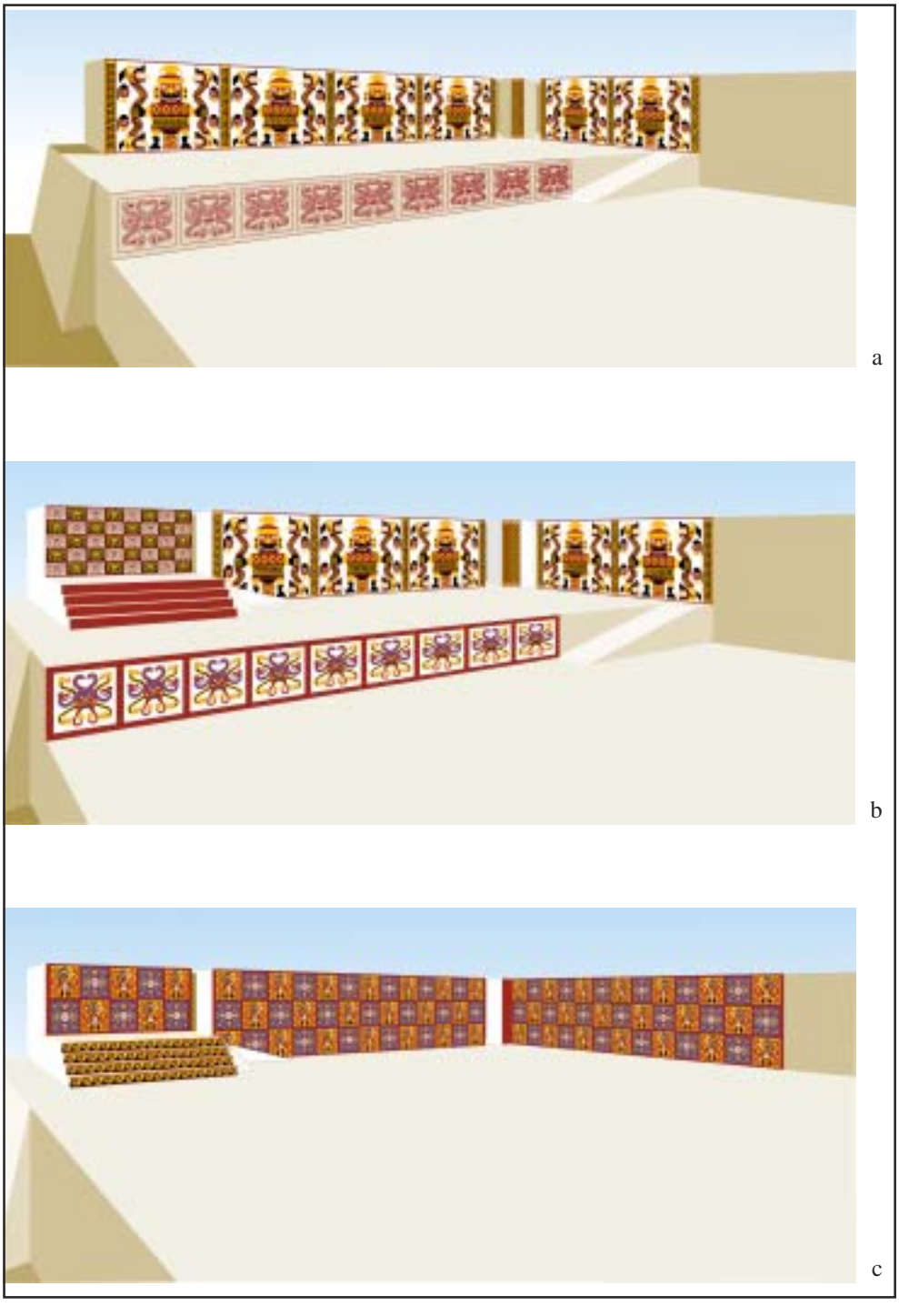


Fig. 14.13. Reconstrucción del espacio sacro del nivel alto: a) Edificio C; b) Edificio C (remodelación); y c) Edificio B.

del personaje principal de uno de los paneles (ver Lám. 14.3a). Sin embargo, es conveniente advertir la relación de este discurso iconográfico del recinto sacro, con uno de los cinturones de los personajes de la escena de "Combate ritual", elemento que remata por igual en una cabeza de zorro (ver Lám. 14.5d). Con esto queremos demostrar las relaciones temporales y espacio-ceremoniales entre este momento constructivo del frontis norte del Edificio B, con el recinto sacro y altar mayor del sector Garrido.

A este momento corresponde por igual la plaza ceremonial interior-superior, ángulo sureste de la Plataforma I, en donde se ubican dos temas de diferente contenido. El más conocido es el de composición romboidal ya mencionado, con la "Deidad de las montañas" al centro y las dieciséis cabezas de serpientes estilizadas en diseño geométrico al interior del rombo, tema que sufriera modificaciones sustanciales durante su exposición (ver Lám. 14.3c). Por un lado el cambio de policromía que hemos descrito y analizado (Campana y Morales 1998); y luego, la destrucción del personaje central y el recubrimiento de los sectores circundantes con un nuevo enlucido en el muro norte, estructura que después se sobreelevara de 3,60 a 5,20 m sobre el nivel de piso, rompiendo con ello el manejo de una proporción casi frecuente en todo el edificio. En esta organización del espacio pictórico, hay que resaltar la iconografía de temas y personajes marinos en los paramentos externos de los recintos esquineros, repitiendo el mismo esquema que se observa en la plaza subyacente. Rombos para los cuatro muros que definen el espacio y escaques con aparentes temas marinos para los dos paramentos externos del recinto sacro o esquinero. Aunque en otra arista de la interpretación, estos diseños de espirales concéntricos podrían indicar la presencia de un personaje serpentiforme

Por otro lado, pensamos que la caracterización y tipología de los espacios ceremoniales deben ser enfocados en función a estas relaciones espaciales-ceremoniales-iconográficas, en donde el documento artístico-litúrgico resulta determinante, y no las dimensiones y tipo de elementos arquitectónicos que se encuentran en estos. Uceda (1997a: 106, 107), define plazas y patios estableciendo una jerarquía que se sustenta en la mayor extensión de las primeras y su función pública, entre otras consideraciones contextuales. Sin embargo, cuando comparamos la plaza ceremonial interior-superior de 40 x 60 m (edificio B, Plataforma I) que codifica como patio 1 (p-1), con las llamadas Plazas 3b y 3c, apreciamos no sólo una mayor extensión de la primera, sino un discurso iconográfico más amplio, complejo y a nivel de todos los muros y cielos rasos. Las Plazas 3b y 3c expresan una unidad y relación ritual más cercana al sacrificio humano, asociada a las representaciones de la aparente copulación de una deidad felínica con una mujer (Lám. 14.6a), tal como se aprecia en diversas botellas de diferentes fases estilísticas, un mito panandino relacionado al culto de la fertilidad de la tierra.

Es más, lo que denominamos plazas ceremoniales principales, ubicadas al norte y adyacente a la fachada del templo (Pl-1 en la tipología de Uceda) y la ya referida plaza ceremonial interna-superior, desarrollada en el sector sureste y sobre la plataforma del templo (p-1 en la tipología de Uceda), tienen un elemento común: el recinto esquinero o sacro en el ángulo sureste. Estos ambientes con murales, sofitos y cubiertas policromas, responden a un patrón de distribución y modulación que es posible apreciar en Huaca Cao y Huaca de la Luna. Entonces, debemos replantear y discutir estas caracterizaciones, en base a otros factores de lectura como la estilística y la iconografía, que aún no conocemos globalmente en el manejo del espacio ceremonial.

EDIFICIO A

De esta última fase constructiva que fuera afectada directamente por el ya referido proceso pluvial, quedan pocas evidencias, sin embargo son concluyentes (Fig. 14.14). Hay una interesante relación formal entre los murales de este momento constructivo con su correspondiente de Huaca Cao (Franco et al. 1994). Los "Personajes tomados de la mano" (Figs. 14.5a y 14.5b) en el frontis principal o norte, y la "Deidad de las montañas" encerradas por un rombo con la representación figurativa de cuatro serpientes (Fig. 14.15), son evidencias contundentes sobre la existencia de un recurrente discurso litúrgico definido por un riguroso patrón ideológico. Este espacio ceremonial sufre una notoria reducción en sus dimensiones, en relación a los espacios subyacentes de etapas anteriores.

En el frontis norte se desarrolla un programa arquitectónico-iconográfico que refleja una bien pensada planificación del espacio y de la inserción de los iconos en él, los cuales en esencia reviven el mismo patrón del Edificio C, como la rampa de acceso en ángulo recto y la representación de la "Deidad de las montañas" con el típico atributo de cinturones, pero, con la variante de rematar en cuatro cabezas de cóndores en vez de las usuales serpientes (Fig. 14.16). Estos iconos se repiten modularmente en paneles separados por bandas verticales, al igual que en otros murales como en el sector Garrido.

Otro personaje recurrente en este momento es el "Felino rampante" portando una cabeza trofeo (Lám. 14.6b) y que de alguna manera se observa con variantes en Huaca Grande de Pampa Grande y Huaca Cao. En esta última, tuvimos la oportunidad de consolidar un altorrelieve con el personaje denominado "Monstruo lunar" y que guarda cierta similitud con lo que se reporta para Huaca Grande. Precisamente, Haas (1985) registra una serie de pinturas murales en este templo de Pampa Grande, asociados a ocupaciones Moche V, que guardan cierta relación con los felinos rampantes portando cabezas-trofeos que hemos descrito en el frontis norte, Edificio A, Plataforma I de la Huaca de la Luna.

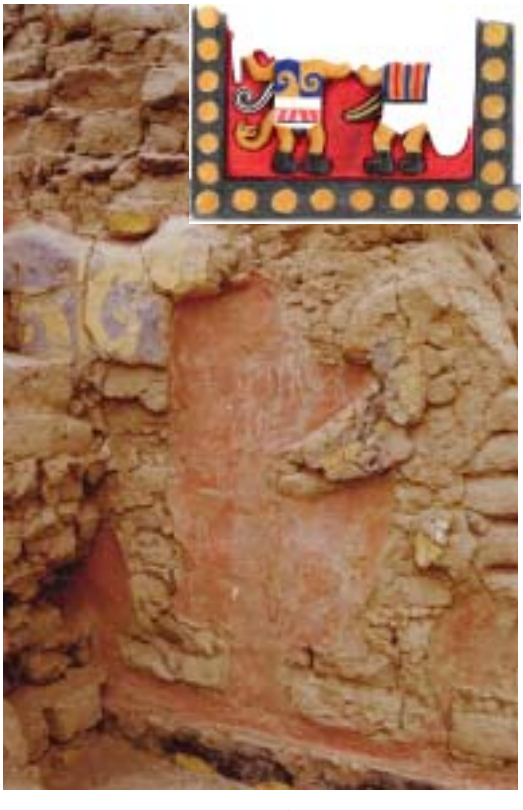
Contemporánea a estas representaciones tardías de la fachada norte, ubicamos una estructura semiderruida que corona la explanada superior y que fuera el muro este de la plaza

Lám. 14.5. a) "Deidad de las montañas con cinturón de cóndores". Edificio C, Plataforma I, frontis norte. El personaje es distribuido en módulos delimitados por grecas verticales. En un principio fue ejecutado como altorrelieve, cambiándose el programa por pintura mural ante un probable problema estructural. Las pupilas excéntricas del personaje revela su filiación con los patrones estilísticos del Formativo. b) Plataforma I, Plaza Ceremonial interior-superior, sector muro este. La composición oblicua de paneles romboidales y triángulos superior e inferior, demuestra su relación con los patrones textiles y la vigencia del culto a la "Deidad de las montañas", al menos en los tres últimos edificios de este templo. c) Cerámica (foto Smichdt). Las cuatro serpientes en representación figurativa definen el rombo que encierra a la deidad felínica, evidenciando un patrón que se asocia a las representaciones iconográficas en espacios ceremoniales. d) La "Escena del combate ritual" explica la función del edificio y su relación con los sacrificios humanos, asociados a los fenómenos de El Niño o a las ceremonias propiciatorias para la agricultura. Este es un tema que igualmente se representa en Huaca Cao y Pañamarca.

a

b

c



d

a

b

Lám. 14. 6. a) Relieve “Copulación mítica”(?) o “Escena de ataque de felino a humano”. Recinto de Plaza 3b, muro norte. El mismo tema se repite en los paramentos laterales pero como pintura mural plana. b) Plataforma I, frontis norte, Edificio A. La representación rampante de la deidad portando una cabeza trofeo, presenta algunos singulares caracteres: cabeza de zorro y cola aserrada rematada en cabeza de zorro (ambas mirando hacia atrás, en dirección este-oeste) y cuerpo escamado en bajo relieve.

ceremonial interior de la última fase, que se superpone a otras dos de etapas precedentes, evidenciando una vez más la pervivencia del concepto "patrón". En este muro se conservan aún los restos de un altorrelieve similar al que rescatáramos en la plataforma superior de Huaca Cao en 1996. Se trata de la ya mencionada "Deidad de las montañas" enmarcada por un rombo que se define con cuatro serpientes, en un representación artística figurativa, tema que se mantiene vigente como composición central desde el Edificio C (Fig. 14.15).

EL MEGANIÑO 603/635 D.C.

Un factor determinante en los cambios ideológicos y en la replanificación del territorio son los eventos naturales, especialmente de los meganiños por la dimensión de sus consecuencias. Mogrovejo y Makowski (1999: 53), citando los trabajos de Thompson en el glacial de Quelcaya, refieren que "las más importantes alteraciones del clima tuvieron lugar en los siglos VI-VII y XI d.C. En la primera fecha, periodos de lluvias catastróficas entre los años 602 y 635 d.C., siguieron a una época de prolongadas sequías en el Altiplano entre los años 562 y 594 d.C. (± 20 años)". Posteriormente, refuerzan esta afirmación aludiendo "a las investigaciones en el glacial de la garganta del Huascarán, en los depósitos lacustres de Yambo, Ecuador, y en los cordones litorales de Colán y Chira".

En efecto, estos transtornos climatológicos tienen que haber generado el colapso de la estructura de poder y sustanciales cambios en el contexto ideológico, como lo mencionado por Berezkin (1987), con respecto al "Dios radiante", que desaparece en el Moche V a pesar de haber sido el más representado en el Moche IV y, fundamentalmente, en el abandono de las plataformas I y II para mantener la nueva liturgia en la nueva Plataforma III. Por ello preferimos aludir a este episodio en párrafo aparte. En esta circunstancia se podría encajar la hipótesis del cambio de culto, del solar al lunar, este último referido por Calancha y otros cronistas.

PLATAFORMA III

Este edificio fue construido luego que el meganiño del 600 afectara las otras dos plataformas y sus plazas externas y, en general, todo el centro urbano-ceremonial, siendo al parecer abandonadas y, en consecuencia, el culto continuó en este nuevo templo bajo los conceptos de un nuevo orden. Esto significaría que la Huaca de la Luna estuvo organizada en un primer momento en base a las Plataformas I y II, así como que el propio conjunto urbano estuvo conformado a su vez por las Huacas Capuxaida y de la Luna, en una expresión urbano-arquitectónica enmarcada en los conceptos mágico-religiosos y geopolíticos de la ancestral dualidad andina, quizá asociada a las deidades Ai Apaec y Chicopaec.

Respecto al ordenamiento espacial y social, Moore (1995: 168) plantea una idea para la discusión: "the North Coast ethnohistoric evidence for dualism appears to reflect a political institution with deep roots that survived Inka rule and persisted, though with increasing difficulty, into the early Colonial Period". Luego añade una interesante interpretación: "the inference is usually based on some form of paired construction, spatial division, or other architectural

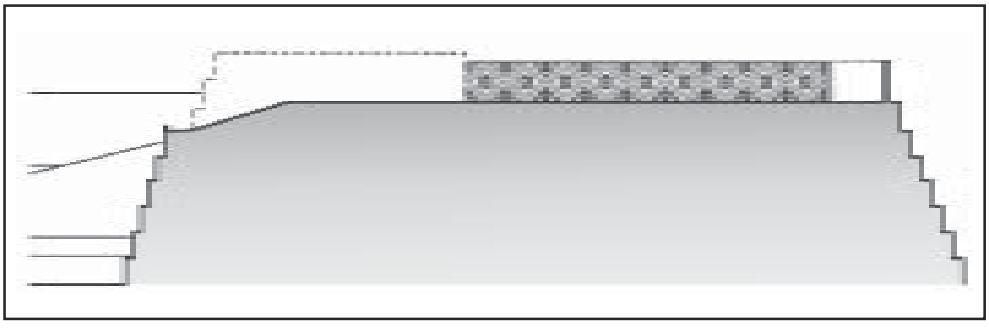


Fig. 14.14. Edificio A, Plataforma I. Corte reconstructivo sur-norte (500-600 d.C. aprox.). De este momento sólo queda el frontis norte, el muro este de la plaza ceremonial interior-superior, la rampa de ingreso y corredores que dan acceso a la plataforma superior y al recinto sacro del ángulo NE.

feature interpreted as evidence of dual social organizations" (Moore 1995: 168). Citando a diversos investigadores precisa varios ejemplos de esta forma de organización espacial-social y, entre ellos, las Huacas de Moche y Chan Chan. En este último caso, citando a Netherly y Zuidema, sugiere la posibilidad que las ciudadelas fueron construida en pares, funcionando contemporáneamente, en una supuesta evidencia de la organización dual del estado Chimú.

Consideramos que esta Plataforma es post-Niño por su tecnología constructiva, consistente en los asientos de los adobes de canto tal como se observa en Huaca Cao para las etapas tardías. Su ubicación no responde a la planificación del centro urbano ceremonial, es más bien un pie forzado por la cuestión pluvial y generada por razones de protección. Sin embargo, son las representaciones iconográficas las que delatan un nuevo patrón ideológico o al menos una variante en la estilística, afiliada a la manera de pintar las pictografías del Moche V.

Seler (1923: 365), nos brinda la segunda referencia histórica sobre pinturas murales para este complejo, añadiendo una importante referencia sobre los contextos culturales que los relaciona estilísticamente con la cerámica del Moche V (Fig. 14.6b): "En la extremidad norte de la Waka de la Luna, situada un poco atrás, pero más elevado y cerro arriba, se descubrió en la época en que nosotros visitamos las ruinas, un muro que tenía el aspecto de la pared trasera de un gran salón. En la pared trasera, como también en las paredes de estos bloques se conservaban todavía, en gran extensión, restos de una capa delgada, arcilla-caliza, que mostraba huellas de pintura".

Posteriormente amplia con detalle, en lo "tocante a las pinturas pude descubrir en un lugar, algo así como un grupo de figuras. Y esto me recordó inmediatamente asuntos para mí muy conocidos, tales como representaciones y escenas que encontramos en los mismos vasos, finamente pintados, cuya edad coloca Uhle antes del periodo cristiano. Se trata de grupos de guerreros y de luchas entre dos guerreros diferentemente vestidos y armados. Pues bien, en la pintura de los cuartos del cerro, detrás de la Waka de la Luna, pude reconocer una escena semejante de lucha con adversarios; los que llevaban la misma arma singular solamente que en lugar del guerrero principal, estaba dibujada una maza formada como un hombrecito, fig 3"

Fig. 14.15. El diseño romboidal de la "Deidad de las montañas" definido por cuatro serpientes en la última fase constructiva de Huaca Cao y Huaca de la Luna, al interior de las plazas ceremoniales superior-internas, demuestran el rigor de un esquema arquitectónico y sus funciones ceremoniales.

(Seler 1923: 371). Finalmente, reporta el hallazgo de cerámica fragmentada con el mismo tema iconográfico de guerreros prisioneros los cuales registra y muestra en su publicación.

La pintura mural de la "Rebelión de los artefactos" que Kroeber (1930) publica es la tercera referencia. Quizá es el tema más complejo y controvertido; ya Krickeberg (1928), Lyon (1981) y Quilter (1990) se han encargado de estudiar y discrepar sobre el contenido de este tema, que básicamente se relaciona a un mito y que podría asociarse al precedente fenómeno de El Niño y sus consecuencias en los cambios ideológicos, de su organización social, política y económica. La iconografía estaría explicando esta circunstancia. Lamentablemente, de este mural queda muy poco en pie y apenas se mantienen las secciones inferiores del muro y restos de la policromía (Fig. 14.7).

Los "Zorros guerreros antropomorfos" fueron ubicados furtivamente en 1993, en una incursión de huaqueros que dejó al descubierto el sector que se describe. Se trata de una rampa que va de norte a sur, la pintura mural desarrolla una aparente carrera o danza de estos personajes orientados en el mismo sentido que las rampas y sobre el nivel del piso de ésta. Los personajes portan la clásica porra de cabeza amplia que describe Seler y el escudo en diferentes diseños, las rodillas y los talones presentan el mismo tratamiento de las pictografías del Moche V (Fig. 14.6d). A los usuales colores de los murales de la Plataforma I, se suman el marrón, celeste y rosado.

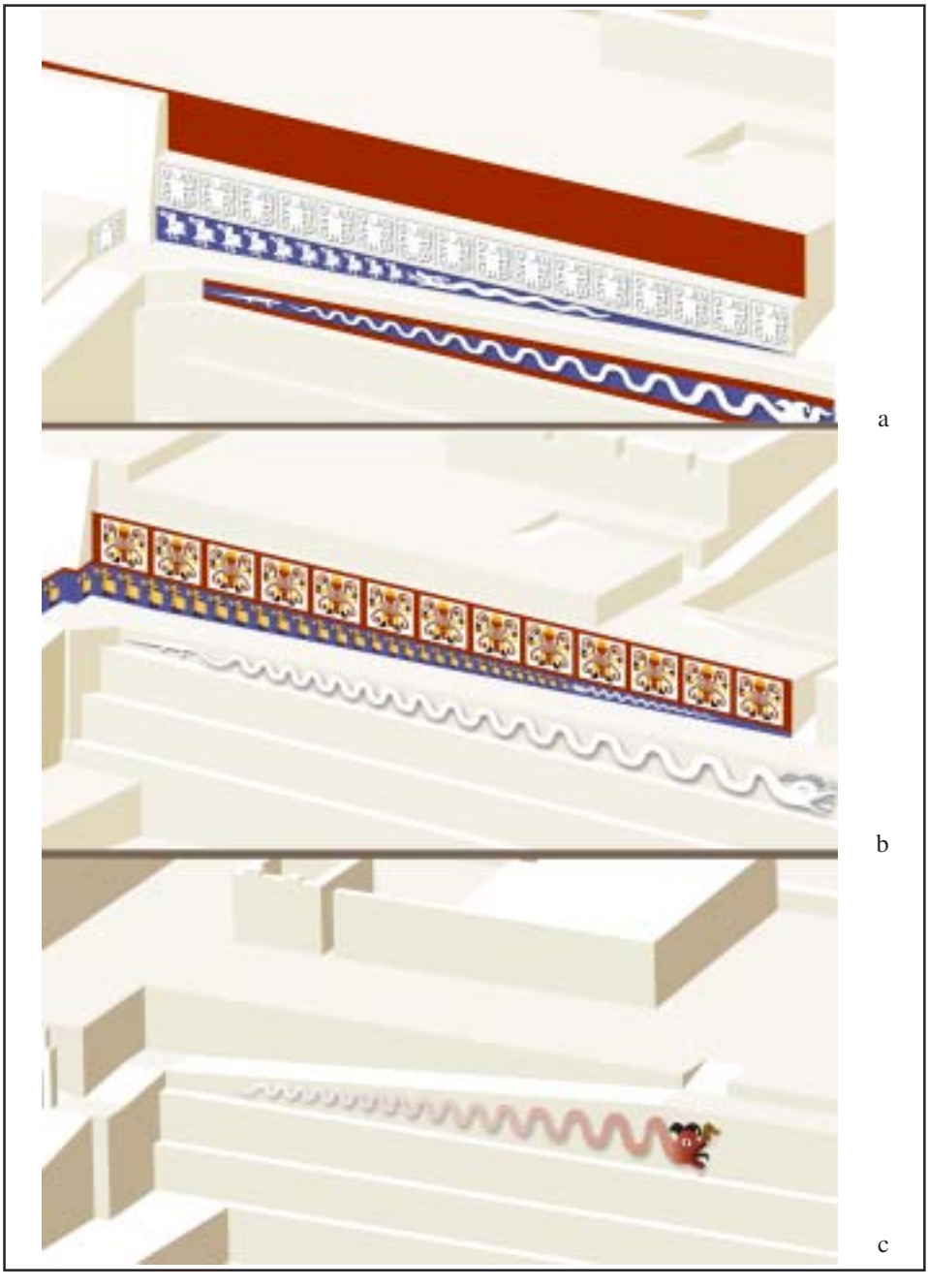


Fig. 14.16. Plataforma I, frontis norte. Huaca de la Luna. El desarrollo de un mismo programa arquitectónico-iconográfico en tres momentos constructivos de la fachada principal, refleja la vigencia de un patrón en base a una unidad de medida convencional y organización de módulos. El proyecto ubica recurrentemente la rampa de acceso en el ángulo noreste de la plataforma, aprovechando la superficie externa para insertar el icono de la serpiente; mientras que los módulos de la "Deidad de las montañas" con cinturón de cóndores y la marcha de guerreros armados, se distribuyen en las paredes del fondo. De arriba a abajo, edificios B, C y D.

En consecuencia, estas pinturas murales guardan una directa relación estilística y formal con el caso específico de Pañamarca. Según Bonavia y Makwoski (1999: 43), "Desde el punto de vista estilístico, las pinturas de Pañamarca corresponden a la última época de Moche, antes de la llegada de los Huari, esto es, de lo que los arqueólogos denominan Moche IV o quizá, en el momento de transición que se produjo con el choque de ambas culturas, entre las fases Moche IV y V". Por esto pensamos que Pañamarca fue el templo de la frontera. Quizá por eso allí hubo imágenes y escenas importantes de la iconografía mochica que no han sido representadas en otros lugares.

CERRO BLANCO

El primer registro científico sobre murales fue realizado por Uhle, desafortunadamente los datos y materiales pasaron inadvertidos u obviados por los especialistas que estudiaron su colección. Los fragmentos de relieves que él recolecta en sus excavaciones en la cima de este cerro, muestran una franca filiación con el arte mural Chimú. Los fragmentos que hemos trabajado en Berkeley (Morales 2000) mantienen un común denominador en el aspecto tecnológico e iconográfico. Todos los pedazos de relieves recuperados por Uhle responden a la técnica de la excisión, por acción de corte y extracción del segundo enlucido con herramienta metálica. Los colores son los mismos en intensidad de tonos y ejecución, obviamente falta realizar el estudio químico correspondiente para tener un elemento de juicio definitorio, concluyente.

Los personajes representados evidencian un mismo discurso iconográfico, similar a lo observado en los fragmentos de la Huaca Taycanamo, que por igual expresan la misma manufactura o tecnología (Morales 2000). El rostro de un personaje felínico, la cola y fauces son recurrentes en casi todos los fragmentos estudiados por Uhle.

CONSIDERACIONES FINALES

Pues bien, estos son nuestros análisis, reflexiones y propuestas preliminares sobre un tema generalmente soslayado: la iconografía litúrgica y sus contextos arquitectónico-ceremoniales. Para ello reconocemos, en principio, el significativo aporte de la iconografía de los murales y otros lenguajes epidérmicos de la arquitectura, en la interpretación de la función, interrelaciones rituales entre los diversos espacios ceremoniales, la secuencia y tecnología constructiva. Una propuesta planteada por un conservador de sitios arqueológicos, desde su particular formación profesional y experiencia en este tipo de escenarios y que resumimos en los siguientes términos.

1. La recurrente representación del personaje de rostro felínico de colmillos entrecruzados y sus atributos serpentiformes, en las plazas ceremoniales del interior de la Plataforma I de la Huaca de la Luna, que por igual se repiten en el frontis norte o "portada principal" del templo, evidencian el permanente y amplio culto a la "Deidad de las montañas"

hasta el Moche IV, al cual se asocia la práctica ritual del sacrificio de jóvenes guerreros al pie del afloramiento rocoso de la Plataforma II y que podría interpretarse como el *alecpong* que refiere Calancha.

Este personaje no se representa en la Plataforma III, la construcción más tardía y probablemente edificada después de El Niño del 602-635. De allí que los patrones iconográficos no repiten al personaje felínico, la tecnología constructiva difiere en los asientos de los bloques, los contextos culturales corresponden estilísticamente al Moche V y se relacionan en su forma, composición y diseño a los murales de Pañamarca.

2. La iconografía arquitectónica (pintura mural, relieve o muro monocromo), es un elemento de análisis fundamental para identificar la secuencia constructiva de un edificio y la función del espacio (habitación, corredor o plaza) o del volumen en el cual está insertada. De hecho, las representaciones iconográficas arquitectónicas están asociadas a espacios rituales, a espacios litúrgicos de preparación, ayuno o de ejecución de sacrificios. En otras palabras, el arte Moche no es un elemento decorativo o de simple ambientación espacial, en esto gravita obviamente, el lenguaje simbólico que transmiten las imágenes.

Además, este elemento es un factor sustancial en el reconocimiento de la secuencia constructiva del edificio y, paralelamente, en la identificación y cronología de las técnicas y materiales de construcción. La ausencia de la iconografía arquitectónica es un factor limitante en el análisis de la arquitectura, más aún cuando éstas exponen complejas intervenciones, expresadas en periódicos desmontajes y superposiciones, que en muchos casos no se llegan a entender totalmente.

4. Las relaciones iconográficas temporales y espaciales son determinantes en la comprensión de un concepto o patrón ideológico y su radio de influencia, expresado como iconografía litúrgica, tal como se aprecia entre lo representado en La Mina respecto a Huaca de la Luna y entre las iconografías murales de ésta última con las de Pañamarca o Huaca Cao.

5. Las necesidades de ordenamiento espacial que plantea la construcción de una edificación sagrada y rectora en el manejo de un amplio territorio o de toda la nación Moche, generó la definición de un patrón de medida que al parecer gira en torno a los 30 ó 90 centímetros, y sus constantes como múltiplos o submúltiplos, una medida de inspiración antropométrica con antecedentes en otras regiones andinas.

6. La maqueta o modelo fue definitivamente un instrumento *ab initio* de modulación de los espacios o volúmenes, que no funcionó con el rigor de la escala sino más bien con el propósito de ordenar los elementos o componentes del espacio litúrgico. El criterio de la planificación en proporcionar y modular el espacio fue decisivo en la definición del carácter y tipología de éste.

7. La caracterización y tipología de los espacios ceremoniales debe ajustarse a la función que estos hayan cumplido, y no necesariamente a sus dimensiones y formas constructivas, pues estas pueden variar al amparo de las modificaciones arquitectónicas,

como sucede con las tres plazas superpuestas ubicadas en ángulo sureste al interior de la Plataforma I. Incluso, los contextos culturales no siempre son indicadores fehacientes para el fechado y definición de la función de un espacio o volumen arquitectónico.

AGRADECIMIENTOS

Mi reconocimiento y gratitud al Centre for Advance Study Visuals Art de la National Gallery of Art de Washington D.C. y al Banco Interamericano de Desarrollo por la beca de estudio aplicada; así como a la Unión de Cervecerías Peruanas Backus & Johnston y a la Universidad Nacional de Trujillo por las facilidades brindadas, que me permitió ampliar y concluir la presente contribución.

BIBLIOGRAFÍA

AGURTO CALVO, Santiago
1978 "Medidas de longitud en el Incario". En: ***III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina***, Ramito Matos, editor, vol. 1, págs. 5-36. Lima.

ALCINA FRANCH, José
1997 "Cosmovisión Andina y Mesoamericana: una comparación". En: ***Arqueología, Antropología e Historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski***, R. Varón y J. Flores Espinoza, editores, págs. 653-675. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Banco Central de Reserva del Perú.

ASMAT, Miguel, Ricardo MORALES y Arabel FERNÁNDEZ
1997 "Conservación de los materiales culturales muebles". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 213-224. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.

ÁVILA, Francisco de
1966 ***Dioses y Hombres de Huarochirí***. Lima, Estudios Bibliográficos Pierre Duviols.

BAWDEN, Garth
1995 "The structural paradox: Moche culture as political ideology". ***Latin American Antiquity*** 6 (3): 255-273. Washington, D.C., Society for American Archaeology.
1996 ***The Moche***. Oxford, Blackwell Publishers Ltd.

BENAVIDES CALDERÓN, Antonio
1997 "Modelos y estructuras sagradas en la arquitectura Moche". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 21: 102-111. Lima, Arkinka S.A.

BENSON, Elizabeth P.
1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.
1975 "Death-associated figures on Mochica pottery". En: ***Death and the Afterlife in Pre-Columbian America***, E.P. Benson, editora, págs. 105-144. Dumbaton Oaks Research Library Collections. Washington, D.C.

BEREZKIN, Yuri E.
1987 "Moche society and iconography". En: ***Pre-Columbian Collection in European Museums***, págs. 270-277. Budapest, Akadémiai Kiadó.

BETANZOS, Juan de
1968 ***Suma y narración de los Incas***. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.
BONAVIA, Duccio
1985 ***Mural Painting in Ancient Peru***. Traducción de P. J. Lyon. Bloomington, Indiana University Press.
BONAVIA, Duccio y Krzystof MAKOWSKI
1999 "Las pinturas murales de Pañamarca". ***Iconos. Revista Peruana de Conservación, Arte y Arqueología*** 2: 40-54. Lima, Yachaywasi.
BOURGET, Steve
1997 "Excavaciones en el Cerro Blanco". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 109-123. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
1998 "Excavaciones en la Plaza 3a y en la Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 43-64. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
BURNS, W. G.
1981 ***La escritura de los Incas: una introducción a la clave de la escritura secreta de los Incas***. Lima, Editorial Los Pinos.
CALANCHA, Fray Antonio de la
1977 ***Crónica Moralizadora***. Lima, Ed. Ignacio Prado Pastor.
CAMPANA DELGADO, Cristóbal
1983 ***La vivienda mochica***. Trujillo, Editorial Varese S.A.
CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES
1997 ***Historia de una deidad mochica***. Lima, A & B S. A. editores e impresores.
CANZIANI AMICO, José
1989 ***Asentamientos humanos y formaciones sociales en la costa norte del antiguo Perú***. Lima, Instituto Andino de Estudios Arqueológicos (INDEA).
CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime
1989 ***Personajes míticos, escenas y narraciones en la iconografía mochica***. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
CASTILLO, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN
1994 "Los mochicas del norte y los mochicas del sur, una perspectiva desde el valle de Jequetepeque". En: ***Vicús***, Krzysztof Makowski y otros, págs. 143-181. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
CASTILLO, Luis Jaime, Andrew NELSON y Chris NELSON
1997 "Maquetas mochicas, San José de Moro". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 22: 120-128. Lima, Arkinka S.A.
COE, Michael
1975 "Death and Afterlife in Pre-Columbian America: Closing remarks". En: ***Death and the Afterlife in Pre-Columbian America. A Conference at Dumbarton Oaks***, E.P. Benson, editora, págs. 191-196. Dumbaton Oaks Research Library Collections. Washington, D.C.
CONKLIN, William.
1987 "Geometría mítica de la sierra sur andina". ***Chungará*** 18: 145-161. Tarapacá, Universidad de Tarapacá.
DE LA CARRERA, Fernando
1939 ***Arte de la lengua Yunga***. Introducción y notas de Radamés A. Altieri. Publicaciones especiales del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.
DE LA JARA, Victoria
1964 ***La escritura peruana y los vocabularios quechuas antiguos***. Lima, Imprenta «Lux».
1967 "Vers le déchiffrement de écritures du Pérou". ***Sciences et Progrés***: 241-247.

DONNAN, Christopher B.
1975 "An ancient Peruvian architectural model". ***The Masterkey*** 49 (1): 20-29. Los Angeles, Southwest Museum.

ESCALANTE MOSCOSO, Javier.
1994 ***Arquitectura Pre hispánica en los Andes Bolivianos***. (2da. Edición). La Paz, Producciones Cima.

FRANCO JORDÁN, Régulo, César GÁLVEZ MORA y Segundo VÁSQUEZ SÁNCHEZ
1994 "Arquitectura y decoración mochica en la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo: resultados preliminares". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 147-180. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
1999 "Porras mochicas del complejo El Brujo". ***Revista Arqueológica Sian*** 7: 16- 23. Trujillo.

GARRIDO, José Eulogio
1956 "Descubrimiento de un muro decorado en la "Huaca de la Luna" (Moche)". ***Chimor*** 4 (1): 25-31. Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Trujillo.

HAAS, Jonathan
1985 "Excavations on Huaca Grande: An initial view of the elite at Pampa Grande, Peru". ***Journal of Field Archaeology*** 12 (4): 391-409. Cambridge.

HARTMANN, Roswith
1972 "Otros datos sobre las llamadas Batallas Rituales". ***Actas y Memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas*** (Lima, 2-9 de agosto de 1970), vol. 6, págs.125-135.

HOCQUENGHEM, Anne Marie
1977 "Quelques projections sur l'iconographie des Mochicas: une image de leur monde d'après leurs images du monde". ***Baessler-Archiv*** n.s. 25: 163-191. Berlín, Museum für Völkerkunde.

KAUFFMANN DOIG, Federico
1994 "La gestación de la Civilización Andina y el fenómeno cultural Chavín". En: ***Historia y Cultura del Perú***, Marco Curatola y Fernando Silva Santisteban, editores, págs. 51-100. Lima, Universidad de Lima y Museo de la Nación.

KRICKEBERG, Walter
1928 ***Mexikanish-Peruanische Parallelen. Ein Nebenblick und lineale Ergänzung***. Festschrift/ Publication d´hommage of ferte au/P.W. Schmidt. págs. 378-393. Viena, Meshitharisten-Congregations-Buchdruckerei.

KLEIN, Otto
1967 "La cerámica mochica: caracteres estilísticos y conceptos". ***Scientia*** 131. Valparaiso, Universidad Técnica Federico Santa María.

KOLATA, Alan
1980 "Chan Chan: crecimiento de una ciudad antigua". En: ***Chan Chan, Metrópoli Chimú***, Róger Ravines, compilador, págs. 130-154. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

KROEBER, Alfred L.
1930 ***Archaeological Explorations in Peru. Part II: The Northern Coast***. Anthropology Memoirs, Field Museum of Natural History 2 (2). Chicago.

KUBLER, George
1990 ***The Art and Architecture of Ancient America*** (3ra. Edición). Yale, Yale University Press.

LARCO HOYLE, Rafael
1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana. [Reimpreso en: ***Arqueológicas*** 25. Lima, 2001].

LEICHT, Hermann
1960 ***Pre-Inca Art and Culture.*** New York, The Orion Press.

LIZÁRRAGA, K.
1987 ***Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte.*** Lima, CONCYTEC.
1992 ***Killka: una propuesta pedagógica***. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
LYON, Patricia J.
1981 "Arqueología y mitología: la escena de los Objetos animados y el tema de El alzamiento de los objetos". ***Scripta Ethnológica*** 6: 105-108. Buenos Aires.
MACKEY, Carol J. y Charles M. HASTINGS
1982 "Moche murals from the Huaca de la Luna". En: ***Pre-Columbian Art History, Selected Readings***, A. Cordy-Collins, editora, págs. 293-312. Palo Alto, Peek Publications.
MENZEL, Dorothy
1977 ***The Archaeology of Ancient Peru and the Work of Max Uhle***. Berkeley, University of California.
MILLA VILLENA, Carlos
1992 ***Guerra de la cultura Andina.*** 3ra. ed. Lima, Colegio de Arquitectos del Perú.
MILLA EURIBE, Zadir
1990 ***Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino***. Lima, CONCYTEC.
MOGROVEJO, Juan Domingo y Cristóbal MAKOWSKI
1998 "Cajamarquilla y los Mega Niños en el pasado prehispánico" ***Íconos*** 1 (1): 46-57. Lima, Instituto Superior de Conservación Yachay Wasi.
MONTOYA VERA, María
1997 "Excavaciones en la Unidad 11 de la Plataforma I de la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 23-28. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
MOORE, Jerry D.
1995 "The Archaeology of Dual Organization in Andean South America: A Theoretical Review and Case Study". ***Latin America Antiquity*** 6 (3): 165-181. Society for American Archaeology.
1996 ***Architecture & Power in the Ancient Andes***. Cambridge, Cambridge University Press.
MORALES GAMARRA, Ricardo
1995 "Murales en La Luna. Las huacas de Moche: arte y disposición espacial en una ciudadela prehispánica del norte del Perú". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 1: 54-61. Lima, Arkinka S.A.
1999 "Iconografía y arte mural Moche". ***Dominical,*** 25 de abril de 1999, págs. 4-5. Trujillo, Empresa Editora La Industria S.A.
2000 "Max Uhle: murales y materiales pictóricos en las Huacas de Moche (1899-1900)". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 235-266. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo.
MORALES GAMARRA, Ricardo, Jorge SOLÓRZANO SOLANO y Miguel ASMAT VELARDE
1998 "Superficies arquitectónicas: tipología, tecnología y materiales". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 211-219. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
NARVÁEZ V., Alfredo
1994 "La Mina: una tumba Moche I en el valle de Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 59-81. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
PAUL, A.
1990 ***Paracas Ritual Attire: Symbols of Authority in Ancient Peru***. Norman-London, University of Oklahoma Press.

PEASE, Franklin
1982 ***El pensamiento mítico***. Lima, Mosca Azul Editores.
PILLSBURY, Joanne
1995 "Los relieves de Chan Chan: nuevos datos para el estudio de la secuencia y ocupación de la ciudad". ***Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia*** 5: 47-71. Trujillo, Universidad Nacional de Trujillo.
QUILTER, Jeffrey
1990 "The Moche revolt of the objects". ***Latin American Antiquity*** 1 (1): 42-65. Washington, D. C., Society for American Archaeology.
1991 "Late Preceramic Peru". ***Journal of World Prehistory*** l5 (4): 387-438.
ROSTWOROWSKI, María
1988 ***Conflicts over Coca Fields in 16th Century Peru***, Joyce Marcus, editora general, vol. 4, Memoirs of Museum of Anthropology, University of Michigan, Studies in Latin American Ethnohistory and Archaeology. Ann Arbor, University of Michigan.
SAKAI, Masato
1998 ***Reyes, estrellas y cerros en Chimor, el proceso de cambio de la organización espacial y temporal en Chan Chan***. Lima, Editorial Horizonte.
SELER, Edward
1923 "Viaje arqueológico en Perú y Bolivia". ***Inca. Revista Trimestral de Estudios Antropológicos*** 1 (2): 255-373. Lima, Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos. (con observaciones del editor, Julio C. Tello).
SCHAEDEL, Richard P.
1951 "Mochica murals at Pañamarca (Peru)". ***Archaeology*** 4 (3): 145-154. New York, The Archaeological Institute of America. [Reimpreso en: ***Peruvian Archaeology. Selected Reading***, J. Rowe y D. Menzel, editores, págs. 104-114. Palo Alto, Peeks Publications. 1967. Publicado en castellano como "Murales mochicas en Pañamarca" en: ***100 años de arqueología en el Perú***, R. Ravines, compilador, págs. 309-320. Instituto de Estudios Peruanos y Petroleos del Perú. Lima, 1970].
SHIMADA, Izumi
1994 ***Pampa Grande and the Mochica Culture***. Austin, University of Texas Press.
SILVERMAN, Gail
1994 "Iconografía textil Q'ero vista como texto: leyendo el rombo dualista Hatun Inti". ***Bulletin Institute Française de Etudes Andines*** 23 (1): 171-190. Lima.
UCEDA, Santiago
1997a "Huaca de la Luna: la arquitectura y los espacios ceremoniales". ***Arkinka, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción*** 20: 104-112. Lima, Arkinka S.A.
1997b "Esculturas en miniatura y una maqueta en madera". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 151-176. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
UCEDA, Santiago y José CANZIANI
1998 "Análisis de la secuencia arquitectónica y nuevas perspectivas de investigación en la Huaca de la Luna". En: ***Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996***, Santiago Uceda, Elías Mujica y Ricardo Morales, editores, págs. 139-158. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad - Trujillo.
UCEDA CASTILLO, Santiago, Ricardo MORALES GAMARRA, José CANZIANI AMICO y María MONTOYA VERA
1994 "Investigaciones sobre la arquitectura y relieves polícromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 251-303. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

UHLE, Max
1915 "Las ruinas de Moche". ***Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*** 30 (3–4): 57-71. Lima.

ZIGHELBOIM, Ari
1995 "Escenas de sacrificio en montañas en la iconografía Moche". ***Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*** 6: 35-70. Santiago.

ZUIDEMA, R.Tom
1991 "Guaman Poma and the art of empire: Toward an iconography of Inca royal dress". En: ***Transatlantic Encounters: Europeans and Andeans in the Sixteenth Century***, K. J. Andrien y R. Adorno, editores, págs. 151-202. Berkeley, University of California Press.

15 /

CAMBIOS DE TEMAS Y MOTIVOS EN LA CERÁMICA MOCHE

Elizabeth P. Benson

Este artículo, que constituye parte de un trabajo en preparación sobre los temas y motivos en el arte Moche y sus cambios durante las fases de la secuencia cerámica, confronta algunos problemas o enfrenta problemas potenciales. La muestra de botellas asa estribo que estoy recogiendo es ciertamente un porcentaje muy pequeño de las que existieron en el pasado, y además no he visto todos los ejemplos existentes. Por tanto, el corpus de cerámica trabajado puede dar una idea equivocada de lo que fue. No obstante, estos ejemplos tienen una consistencia bastante buena, especialmente para la región del sur, y es claro que los temas representados en el arte Moche cambiaban de una fase estilística a otra, y que había concentraciones de ciertos tipos de temas en cada fase. Sin embargo, no puedo estar totalmente segura de estas generalizaciones.

Además, hay problemas e interrogantes sobre la secuencia cerámica (Kaulicke 1992, 1994); personalmente creo que la secuencia básica de Larco (1948) funciona como una secuencia estilística y una cronología relativa, con variaciones en diversos lugares e instancias. Aún así, es una secuencia bastante útil. Históricamente, los cambios no ocurren al mismo tiempo en lugares diferentes; cada lugar y cada grupo tienen su propio ritmo de cambios y sus propias razones para cambiar o no cambiar. (Actualmente, por ejemplo, en los Estados Unidos hay la cultura moderna de Nueva York y también la cultura de los Mennonites o Amishes en Pennsylvania, los que aún mantienen las costumbres del siglo XVII). Aún persisten interrogantes

Moche: hacia el final del milenio. Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores, T. I, págs. 477-495. Lima, Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

sobre la secuencia en la costa norte: las fechas de los cambios, la ausencia de fases en algunos lugares, etc. Sin embargo, creo que es posible proponer algunas generalizaciones, empleando las fases de Larco y la agrupación de ellas en temprano, medio y tardío del norte. Son fases estilísticas y no fases de fechas exactas, y los estilos no siempre se desarrollan con cambios súbitos sino que frecuentemente con transiciones sutiles. Así, Moche I y Moche II muestran los mismos temas, y "Moche temprano" sirve bien para denominar las dos fases o estilos.

MOCHE TEMPRANO

Hay muchas piezas escultóricas en la cerámica Moche temprano. Las formas corresponden a botellas frecuentemente complicadas y la calidad escultural es muy rica, aunque la iconografía visual es bastante sencilla. Las botellas escultóricas tienen, además, un realismo en la representación de figuras humanas, flora, fauna y arquitectura y, por otra parte, también algunos seres sobrenaturales bien espantosos: un dios y monstruos o dragones. Las botellas redondas con pintura de línea fina son menos comunes que las escultóricas, pero hay muchas con dibujos geométricos: variaciones sobre la greca o sobre cabezas estilizadas de peces o de serpientes, en su mayor parte.

Los alfareros de Moche temprano incluyeron ciertos temas, como por ejemplo una cabeza-trofeo sobre pies-trofeos que no continuaron en las siguientes fases, aunque algunos temas o motivos de la cerámica temprana persistieron con pocos cambios a través de las fases posteriores. Algunas veces un motivo continuaba pero en un contexto diferente y con un sentido nuevo. En otros casos, en las fases más tardías, algunos elementos Moche temprano se unieron para formar motivos nuevos o amplificados en un tipo de transformación de las ideas tempranas. En algunos casos se introdujeron nuevos motivos.

Los temas naturalistas del arte Moche temprano incluyen modelos arquitectónicos de casas o templos, seguramente espacios sagrados. Frutas y legumbres son modeladas realísticamente; hay muchas representaciones de yuca, pero creo que no hay de mazorcas de maíz ni de maní, como sí existen más tarde en Moche IV. Los animales naturales esculpidos, especialmente la lechuza y el búho –los dos géneros existen y parecen intercambiables– son muy importantes en el norte (Lám. 15.1). He registrado más ejemplos de éstos que de otros animales, pero hay otras aves, en su mayoría cóndores y halcones, y muchos mamíferos, especialmente felinos en varias posturas (algunas veces de pie sobre una serpiente enorme), llamas con carga o sin carga, monos, lobos marinos, perros y murciélagos. Son frecuentes los sapos, ranas y serpientes, y aparecen moluscos y mariscos. Todos estos temas –edificios, legumbres y animales representados de forma natural– persisten a través del tiempo, pero con ciertos cambios en la selección y presentación.

Es común una figura humana masculina con rostro estilizado o generalizado, aunque en algunos ejemplos parecen ser retratos de ancianos (Bonavia 1994: Fig. 72; Donnan 1978: Fig. 190; Makowski et al. 1994: Fig. 104b). Otras figuras sentadas sobre una plataforma escalonada (Lavalle 1989: Fig. 45; Makowski et al. 1994: Fig. 76) o llevando un atuendo especial (Lám. 15.2), evidencian rangos, circunstancias distintas o ritos, personajes ejerciendo el poder o un

Lám. 15.1. Botella escultórica Moche I en forma de búho, procedente de La Mina. Instituto Nacional de Cultura, Trujillo.

Lám. 15.2. Personaje sentado. En su túnica hay un diseño del animal con crestas que parece ser tenido en las manos. Moche I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

papel especial. Muchas figuras tempranas carecen de vestimenta o llevan vestidos mínimos. La época con la presencia de ropa complicada y específica a ciertos ritos recién viene en el Moche medio. Algunos personajes Moche temprano son ancianos, ciegos, enfermos o tienen rostros deformados o desfigurados. Unos otros personajes son guerreros y otros cautivos. Los guerreros están mostrados de pie o sentados, y muchas veces arrodillados; podrían ser parte de un rito. Todas estas posturas continúan en las fases más tardías. (Los guerreros arrodillados son frecuentemente retratados en botellas de asa puente, no asa estribo). Muchos de ellos llevan el tocado o yelmo con cuchillo, o tumi, y dos motivos escalonados, y la túnica o armadura está representada con piezas cuadrangulares de metal (Makowski et al. 1994: Figs. 66, 298). Normalmente un cautivo es presentado solo, sin su captor, y no hay escenas de batalla. Frecuentemente los cautivos están desnudos y con una soga al cuello (Makowski et al. 1994: Fig. 151). Los guerreros y cautivos son otros motivos que persisten a través del tiempo y más tardíamente aparecen en escenas más complicadas.

En Moche temprano existen individuos que probablemente están participando en un rito –el cautivo con una cuerda en el cuello, el guerrero arrodillado, etc.– pero no hay delineaciones del rito como aquellos que existen posteriormente. Algunas escenas escultóricas de Moche temprano muestran dos figuras, y algunas escenas pintadas tienen también dos o más, pero no hay escenas como aquellas grandes y complicadas de Moche IV y V. En Moche temprano se presentan escenas de curanderismo y de encuentros sexuales, las últimas siempre con personas vivas. Los retratos de una mujer sola son escasos. Las representaciones de muertos también son raras; hay ejemplos de botellas en forma de una calavera, pero no hay figuras de esqueletos en las escenas sexuales, ni en otros contextos. Las escenas sexuales con muertos y las escenas mortuorias con danza y música se presentan más tarde, al final de Moche III. En Moche IV, los muertos se hacen mucho más visibles que en Moche temprano.

Una figura humana bastante frecuente –especialmente al norte, en Piura y Jequetepeque, y también más al sur– es un hombre sentado con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas (Fig. 15.1 y Makowski et al. 1994: Figs. 71, 338). Esta jamás podría ser un retrato; el rostro es estandarizado, pero a veces tiene una boca semejante a la boca de un dios o de un monstruo. (En todas las fases esta boca parece ser la marca de un personaje sobrenatural.) En la mayoría de los ejemplos pueden verse los músculos pectorales; algunos tienen pintura en el cuerpo o llevan una túnica con dos paneles verticales incluyendo un dibujo escalonado; una túnica con paneles verticales se ve más tardíamente, llevado por algunos participantes en el rito de la coca. La ropa de estas figuras tempranas es mínima: brazaletes y orejeras circulares o un agujero en los lóbulos. Lleva también una gorra normalmente estriada que podría ser un corte de cabello especial. Estos hombres no muestran ninguna evidencia de estatus o de asociación ritual, pero se ve la gorra (o cabello) en Moche III y IV llevada por figuras que calzan una túnica y llevan una *chuspa* para las hojas de coca colgada al cuello (Benson 1972: Fig. 5-10; Berrin 1997: Fig. 77; Lavalle 1989: Figs. 158-160). Los ojos de algunas figuras tienen incrustaciones de concha u otro material, y a veces hay incrustaciones en la boca.

Otras figuras son variaciones o están relacionadas con esta figura. Una muestra hallada en una excavación en La Mina es muy similar, pero tiene una gorra insólita y pintura en el rostro (Makowski et al. 1994: Fig. 101) . Algunas figuras en la misma postura tienen un tocado diferente (Donnan 1978: Figs. 11, 12). Otras, con un tipo de tocado distinguido, tienen un cántaro en el hombro (Makowski et al. 1994: Figs. 72, 104a).

Fig. 15.1. Personaje sentado. Moche I. UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles. Foto de Denis L. Nervig.

En este periodo existen participantes en el rito de la coca, con algunos de los vestidos que se pueden ver más tardíamente. Algunos personajes Moche temprano son claramente participantes en este rito; tienen un calero y un palito para la cal usados en el rito o llevan una *chuspa* para las hojas de coca (Bonavia 1994: Fig. 72; Makowski et al. 1994: Fig. 104b). Un personaje lleva la gorra estriada, un vestido con un panel vertical y una *chuspa* (Museums of the Andes 1981: 37). Siempre muy significativas, las representaciones del rito de la coca llegan a ser mucho más complejas en las fases más tardías.

De las figuras sobrenaturales –en su mayoría escultóricas– un personaje importante es lo que yo llamo el dios mayor, un descendiente del dios Cupisnique/Chavinoide, el Ai apaec de Larco (1938, 1939, 1945), acaso una manifestación del concepto andino de un dios principal. En Moche temprano, el dios está casi siempre representado como una figura o una cabeza escultórica (Fig. 15.2 y Bonavia 1994: Fig. 83; Donnan 1978: Fig. 155). Tiene las siguientes características, aunque no necesariamente todas a la vez: una boca angular con colmillos, ojos circulares o cuadrados, párpados que se proyectan, orejas u orejeras en forma de "8" o círculo doble, una cara arrugada y una nariz platirrina (Campana y Morales 1997). En las fases más tardías este personaje lleva un tocado con cabeza de felino, orejeras en forma de cabeza de serpiente, y frecuentemente una túnica con un diseño escalonado. Casi siempre se le asocia con serpientes, generalmente dos, cerca a la cabeza o llevadas como un cinturón. Tiene siempre el cuerpo de un ser humano. A veces está sentado con las manos sobre las rodillas y con la cara

Fig. 15.2. Cabeza del dios mayor. Moche I. Fine Arts Museums of San Francisco, state of Henry J. Crocker, 61.1.22.

del dios sin el tocado. Se presenta por lo general solo y sin ocupación; pero puede degollar a un monstruo, y en algunos casos este monstruo está a punto de degollar al dios mayor.

Casi todos los seres o bestias antropomorfizados son los "dragones" o monstruos, unas veces esculpidos, otras veces pintados. A veces son todos degolladores. Los monstruos sostienen una cabeza humana. (Otra evidencia del sacrificio viene de una botella con piernas separadas del cuerpo [Lavalle 1989: Fig. 21] y otras botellas en forma de una mano cortada [Lapiner 1976: Fig. 243]). Un monstruo degollador en una botella escultórica (Donnan 1978: Fig. 151) parece derivar de un pez, pero Anne-Louise Schaffer (1981) señala que no hay evidencia de agua en las escenas donde aparece este monstruo, y que en una de las escenas hay más bien la planta tillandsia; Schaffer llama a la criatura no un monstruo con aletas sino "el monstruo con dos guedejas". En un ejemplo, el monstruo ataca al dios mayor (Fig. 15.3), pero normalmente en estos encuentros el dios es el vencedor y el que degollada a este monstruo. Este monstruo persiste como un motivo a través de toda la época Moche. Aparecen también varios monstruos pintados. Una botella en forma de jarra está pintada con monstruos huyendo de un rostro cuadrado del dios (Makowski et al. 1994: Fig. 88).

El más importante de los monstruos es el "animal con crestas", "animal de la luna", o como quiera llamárselo, que aparece pintado o esculpido. Se presenta de pie o sentado en sus posaderas (Lám. 15.3; véase también Lám. 15.2). Algunas veces tiene una cabeza-trofeo. En esta época

temprana, el monstruo parece ser más importante en el arte –o la cosmología– Moche que en el arte Recuay, donde aparece frecuentemente en dibujos lineales. Raphael Reichert (comunicación personal; véase también Reichert 1982), sostiene que el animal no tiene ninguna asociación con la luna en el arte Recuay, y pareciera que no tiene asociación alguna con la luna antes de la fase Moche III (Bruhns 1976), pero Mackey y Vogel ya han hallado un ejemplo perteneciente a Moche II (véase su contribución en este volumen), y hay retratos en metal de Loma Negra que se asocian con la luna en Moche temprano (Schaffer 1981). Mackey y Vogel han hallado muestras del animal también en los estilos Salinar y Virú, arguyendo un origen costeño. Está siempre solo, pero una o dos veces sostiene una cabeza-trofeo.

Estos son todos, o casi todos, los seres sobrenaturales, o que así parecen serlo, en la cerámica Moche temprano. Estos monstruos pertenecen a un grupo no fácilmente identificable como animales reconocibles, con pocas excepciones. Es prominente una figura de cuerpo humano y la cabeza estilizada con colmillos y la nariz y orejas de un murciélago (Donnan 1978: Fig. 149; Lavalle 1989: Fig. 71; Makowski et al. 1994: Figs. 70, 337, 388). Probablemente el personaje en una botella Moche I, un sacrificador llevando un tumi en la mano derecha y una cabeza humana en la otra mano, es también un murciélago mítico (Bonavia 1994: Fig. 121; Makowski et al. 1994: Fig. 95). En Moche IV, el murciélago es un degollador importante. Los murciélagos reales son raros en Moche temprano; el murciélago es una criatura del otro mundo. Aparece un animal representado de forma más real, con la cabeza de un mono y dientes del dios (Makowski et al. 1994: Fig. 74). (Es un personaje que existe en Salinar). Una otra botella presenta un mono llevando un paño que cubre la parte genital (Makowski et al. 1994: Fig. 408). En este periodo, el mono es probablemente el único animal antropomorfizado que puede ser fácilmente reconocido. Son muy semejantes los monos a los humanos.

La antropomorfización de animales ocurre mucho más en las épocas más tardías. El animismo de objetos, un tema frecuente en Moche IV, es muy raro en Moche I, como es el uso prominente de ceremonialismo aparente en la cerámica más tardía.

Christopher Donnan (comunicación personal, 1999), al elaborar con Donna McClelland un corpus de diseños en línea fina, dice haber hallado muchos temas míticos Moche I. Sin embargo, no hay muchas evidencias de esto en la cerámica escultórica. Un búho más o menos realista lleva un paño en la parte baja (Sawyer 1966: Fig. 20). Un cóndor natural pero inmenso deglute un pequeño humano (Lám. 15.4). Pero he encontrado muchos temas más aparentemente naturales, aunque creo que con motivaciones chamanísticas aunque fueron realizados aún con temas realistas. Es aún más tarde en la secuencia cuando la calidad de lo sobrenatural se hace obvia.

Creo que todas las escenas del Moche temprano son aquellas con el dios y un monstruo o un monstruo y una víctima humana, o son escenas de curanderismo o sexo.

MOCHE MEDIO

Moche III, es decir, la parte temprana de Moche medio, fue una época de cambios. Por ejemplo es cuando se realiza la gran construcción en el Complejo Cerro Blanco y en otros

Lám. 15.3. Animal con crestas. Moche I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

Lám. 15.4. Cóndor con una figura humana en la boca. Moche I. Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Lima.

sitios como Huaca Cao Viejo y Sipán. Fue la época en la cual la gente de Cerro Blanco emprendió la conquista de los valles del sur. La cerámica de esta época presenta nuevos temas y también desarrollos, alteraciones y transformaciones de temas previos. Es en Moche III que empieza en la cerámica las escenas complejas. Hay más escenas pintadas en línea fina que antes, y la cerámica tridimensional muestra más temas y más personajes en nuevos conceptos. Se combinan motivos que existían antes por separado. En las primeras fases, las figuras están sentadas o de pie; y más tardíamente hay más acción, y muchas figuras son mostradas como corriendo. Algunas figuras desaparecen y se introducen otras.

En Moche temprano, la representación de un búho o una lechuza natural fue un tema importante. Otro motivo temprano es el de un guerrero humano llevando coraza de pequeñas placas de metal y un yelmo con un tumi franqueado por dos motivos escalonados. Menos frecuente fue un tocado semicircular con dos proyecciones diagonales. En Moche III tardío, estos motivos aparentemente se combinarían en un búho antropomorfizado como un guerrero con este mismo ropaje o en otros vestidos. Fue el patrón de los guerreros, quienes aparecen frecuentemente vestidos con la misma ropa (Hocquenghem 1987: Figs. 95, 96, 198; véase también Lavalle 1989: Fig. 29). Empieza el periodo del guerrero-búho, vestido más frecuentemente con una túnica y una especie de capa, ambas de placas de metal. Es como si se convirtiera en una deidad. Un guerrero con los mismos vestidos y la boca sobrenatural carece de los atributos de búho; creo que podría ser una otra versión de este ser sobrenatural. Unas veces el dios mayor lleva la túnica de placas asociada con el búho.

En la iconografía más compleja de Moche IV, hay cautivos que llevan los mismos vestidos; podrían quizá estar dedicados al dios como ofrendas o son guerreros en una batalla ritual (Benson 1982, 1984). En Moche III/IV, un sacrificador humano llevando una máscara de lechuza imita a un sacrificador sobrenatural relacionado con el guerrero-lechuza (Fig. 15.4; Benson 1972: Fig. 3-9; Donnan 1978: Fig. 205; Hocquenghem 1987: Figs. 104, 105; Museums of the Andes 1981: 38). Un adorno de metal procedente de Loma Negra muestra un par de búhos más o menos naturales pero con piernas y brazos humanos, tumis en la mano y un cuerpo humano abajo (Schaffer 1981: Fig. 6). Los búhos y lechuzas parecen intercambiables, y a veces un águila o un halcón reemplaza al búho; todos son rapaces, pero es probable que el carácter nocturno del búho sea importante. En Moche IV un búho grande sostiene en sus alas (o en sus espaldas) a una víctima sacrificada, un cautivo en viaje al otro mundo (véase Bourget 1996). Los búhos Moche IV son antropomorfizados no sólo como guerreros y sacrificadores, sino también como chamanes o curanderos (Donnan 1978: Fig. 206; Hocquenghem 1987: Fig. 130). Otro sacrificador que probablemente aparece no antes que Moche IV es el murciélago (Berrin 1997: Fig. 87). Éste se presenta también como un chaman o un sacerdote (Hocquenghem 1987: Figs. 131-133).

Otros animales también se presentan antropomofizados como guerreros o mensajeros –roles asignados a animales que no existen en Moche temprano– o en otras capacidades, y en Moche IV hay cantidades de estas figuras (Kutscher 1983: Figs. 165-189, 279-298). Creo poder afirmar que en Moche III empieza generalmente la antropomorfización de animales reconocibles; en Moche temprano, el mono fue casi el único ejemplo. (Los monstruos pez y murciélago no son tan realistas). Este concepto se desarrolló y extendió en Moche IV. Los animales se hacen seres mitológicos.

Fig. 15.3. Monstruo atacando al dios. Moche I. The Metropolitan Museum of Art, The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Bequest of Nelson A Rockefeller, 1979 (1979.206.412), New York.

Las representaciones de zorros y venados son raras en Moche I, pero se convierten en animales de importancia en Moche IV. El dios mayor se hace un cazador de venados en Moche III, y en Moche IV la caza del venado llega a ser uno de las temas más comunes (Donnan 1982, 1997). Hay también guerreros y cautivos en forma de venados. El zorro es un guerrero y es el mensajero más importante.

Parece ser que el dios mayor llega a ser más importante y más activo en Moche III (Fig. 15.5). En Moche temprano parece ser un personaje en medio de los monstruos, un poco más poderoso que ellos. En Moche medio, el dios triunfa sobre el animal con crestas, quien adorna el muro de una estructura en cerámica o la túnica de un hombre distinguido o el lado de una botella; el dios es mucho más importante. En Moche III hay más retratos del dios; las botellas llevan la forma de su cabeza y frecuentemente imita la forma chavinoide/cupisnicoide. El dios es representado en estos arcaísmos como si hubiera una necesidad de reafirmar y dar énfasis al linaje cupisnicoide. En muchas escenas el dios mayor combate un monstruo pez o caza animales del mar. En este periodo el dios mayor juega otros papeles y tiene otros aspectos o están disfrazados, y realiza otras actividades; quizá se hace más de un solo dios. Pero este es otro problema y aquí no trato de interpretar los dioses y sus varias apariencias.

No hay muchas escenas marinas en Moche temprano, como las hay en Moche III y después (Bourget 1994; Donnan 1978: Figs. 160-164; McClelland 1990). Obviamente el mar crece en importancia en la iconografía y eso continúa en Moche IV. Hay botellas en forma de caballitos

Fig. 15.4. Lechuza-sacrificador. Moche IV. UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles. Foto de Richard Todd.

de totora o en forma de pez, y estas escenas aparecen también en línea fina. Escenas de la caza de lobos marinos provienen de Moche IV. Hay muchas escenas en que el dios combate un monstruo que en parte es un pez, y combate también con un monstruo cangrejo (Fig. 15.5). Aparecen todas las complejidades de cangrejos, un dios cangrejo y las varias formas de cangrejos antropomorfizados.

En la transición Moche II/III, las montañas se vuelven importantes. Había muy pocas botellas en forma de montañas en el periodo más temprano. El aumento en número de estas botellas refleja una nueva sacralización de las montañas, posiblemente relacionada a un aumento de población y a la importancia del origen del agua en las montañas. Posiblemente hay nuevos patrones de intercambio con la gente de la sierra. Súbitamente en Moche III hay muchas representaciones de montañas o de guerreros sentados sobre un pico de montaña. En Moche IV, las representaciones de sacrificios en las montañas –o en Cerro Blanco (Bourget 1995)– se desarrollan y devienen más complicadas (Hocquenghem 1987: Figs. 181-191; Zighelboim 1995). Un dios viejo –una versión o un pariente del dios mayor– sentado en las montañas es un tema que empieza en Moche IV. Tal vez el dios mayor se relaciona más a las montañas en Moche III tardío y Moche IV. En las botellas Moche IV, el dios emerge de la montaña o se transforma en la montaña misma.

En Moche IV, el maíz se presenta en muchas botellas, probablemente por primera vez, algunas veces con la cabeza del dios mayor emergiendo de las mazorcas, acentuando la

Fig. 15.5. Lucha entre el dios mayor y un cangrejo. Moche III. Museo Arqueológico de la Universidad Nacional de Trujillo. Foto de E.P. Benson.

sacralidad del maíz. Es interesante que la yuca sea un motivo prominente en Moche temprano y el maíz es visible y divino en Moche IV. En Moche IV hay botellas efigies de maníes y papas con caras humanas; un maní está tocando una quena en algunas botellas. Los pallares son el motivo de algunas botellas de línea fina en Moche temprano, pero en Moche tardío éstos aparecen en muchas escenas: como motivo menor, como el motivo único, como un elemento importante en la escena, y antropomorfizado como un guerrero (Larco 1939: Láms. XXI, XXIII, XXV). Todo esto es nuevo en Moche IV.

En Moche temprano, el uso de la coca aparece como una acción individual, es decir, un solo personaje tiene el equipo de coca. En Moche III hay todavía botellas representando un personaje, pero empiezan las escenas de línea fina con varios personajes en un grupo participando en el rito, y este patrón continúa en Moche IV (Makowski et al. 1994: Figs. 94b, 94d). Además, se añaden nuevos elementos a la vestidura: orejeras de disco pendiente aparecen en Moche III. Un tocado con manos o garras verticales aparece también en Moche III, en los que la gorra o el cabello sencillo continúa. Un tocado con dos muestras de la fruta *ullucho* es introducido en Moche medio.

Las figuras sentadas con gorras estriadas comparten algunos rasgos con aquellas figuras con *chuspas* o caleros en Moche temprano y tardío; podrían asociarse siempre con el rito de la coca, sin indicación clara, o podrían devenir asociadas con el rito. Cuando aparece Moche IV,

los tocados, las orejeras y otros elementos del vestido son más específicos de lo que fueron en Moche temprano. Cada ceremonia tiene su propia ropa o atuendo.

MOCHE TARDÍO

A comienzos del fenómeno Moche ocurrió un patrón de eventos o de situaciones que causaron el desarrollo inicial de la cultura Moche y su iconografía. En Moche III, una nueva combinación de circunstancias causó la aparición de nuevos temas y el desarrollo de temas conocidos. También en Moche IV nuevamente se produjeron expansiones de motivos y amplificaciones de temas existentes.

En Moche IV muchos de los temas existentes se hicieron más complicados, más elaborados. Se desarrolló un conjunto de temas relacionados entre sí mismos y con los cacicazgos o gobiernos político-religiosos en un mundo que es una mezcla de sacerdotes y guerreros. La caza del venado con señores bien vestidos y sacerdotes en atuendos típicos fue una parte de este mundo. Rituales con música y muchas figuras se desarrollan en las escenas Moche IV, siendo la música muy rara en las fases tempranas. Los sacerdotes danzan cogidos de la mano; los muertos danzan con antaras, o flautas de pan, quenas o trompetas. Los tambores también se presentan en circunstancias relacionadas.

Muy interesantes también son los cambios críticos en las deidades. En Moche temprano el dios mayor fue el único personaje sobrenatural que no fue un monstruo (aunque fue un poco monstruoso). El dios cupisnicoide/chavinoide fue el dios ancestral, el dios de la gente Moche, acaso un héroe cultural. En Moche III éste se hizo más importante y más accesible. Pero más tarde, parece que este dios necesitó ayuda, por razones de la naturaleza o de la política –no sé precisamente que cosas motivaron los cambios en la religión– sin embargo necesitó la ayuda de los seres semi-humanos, semi-animales, seres del otro mundo, como mensajeros o corredores y guerreros. También el dios o la gente necesitó al búho guerrero y sacrificador, que no existía en Moche temprano –en donde el búho fue un motivo significativo– y que tiene una relación con el dios mayor en Moche medio y con un otro dios en Moche tardío.

Tardíamente en Moche aparece el dios radiante, un guerrero con rayos que emergen del cuerpo o de la cabeza; los rayos terminan en cabezas de serpientes estilizadas. Lleva un yelmo y ropa de guerrero pero no la túnica de placas de metal que es un rasgo del búho-guerrero. El dios radiante es un personaje principal en las escenas del tema de la Presentación o la Ceremonia del sacrificio (Donnan 1978; véase también Benson 1982). El tema de la Presentación es uno de los ritos de sacrificio, una práctica muy vieja en los Andes. Parece que hay unos tipos de sacrificios rituales en la iconografía Moche. El tema de la Presentación une ciertos elementos del pasado, los combina en maneras nuevas y añade conceptos nuevos. En la cerámica, creo que esta figura con rayos no es un sacerdote participando en un rito, sino un dios introducido probablemente por razones políticas. No aparece con el dios mayor, pero tiene una relación con el búho-guerrero, quien es también un personaje en el tema de la Presentación. (En algunas escenas es el búho-guerrero de quien emergen los rayos [Benson 1982: Figs. 12, 131]). El dios radiante llegó al parecer tardíamente en Moche IV y tiene probablemente asociaciones solares.

Quizá fue introducido después de un fuerte fenómeno de El Niño. Algunos retratos del dios tienen rasgos visibles en gente importante de Moche III, como por ejemplo dos elementos circulares sobre el tocado (Benson 1982: Figs. 10,11; Berrin 1997: Figs. 71, 72; Donnan 1978: Figs. 112, 140).

Durante el mismo periodo aparece una diosa quien es también una figura en el tema de la Presentación (Castillo, este volumen; Donnan y Castillo 1994). Las dos mujeres enterradas en tumbas en San José de Moro son claramente sacerdotisas, pero creo que la mujer que aparece en la cerámica es una diosa, probablemente la diosa de la Luna (Benson 1985, 1988; Cordy-Collins 2001). Los dioses son todos asociados con el sacrificio.

Los retratos de mujeres son raros en Moche temprano, devienen más comunes en Moche IV y prominentes en Moche V (véase Castillo en este volumen), cuando éstas aparecen no solamente en escenas sexuales sino también en escenas de sacrificio, en escenas relacionadas al rito de la coca, y en escenas de curanderismo. Una lechuza femenina es algunas veces una curandera.

El tema de la Presentación, o el rito de sacrificio, es un tema tardío. Si ello data antes de Moche IV tardío, no ha aparecido aún en el repertorio conocido de la cerámica. Las excavaciones de Sipán sugieren que el tema podría haber existido más temprano, pero la ropa de las figuras mayores no es propia a una correlación exacta con los de las figuras del tema más tardío (Benson 1993).

Moche V fue una época de cambio desesperado (Cordy-Collins 2001). Algunos temas introducidos en Moche IV continúan pero, en su mayor parte, los temas viejos son mezclados entre ellos mismos, y los temas nuevos vienen de Pachacámac o Cajamarca o de otro lugar y aparecen por separado o combinados con temas viejos. El orden y la progresión de cambio visible en el pasado han desaparecido. Las fases más tempranas habían mostrado una sucesión de cambios; Moche V revela un trastorno.

Hay varias razones que pueden explicar todos estos cambios: las correlaciones con eventos naturales –fuertes fenómenos de El Niño, sequías– y correlaciones con eventos históricos –conquistas y derrotas–, cambios en las relaciones dentro de la sociedad Moche y con los forasteros, asuntos de jefes poderosos y gobiernos integrados, patrones cambiantes, entre otros. En el curso de la historia Moche, hubieron ajustes constantes y continuos en el sistema de creencias y en el ritual con cambios consecuentes en la iconografía. Es interesante pensar en las posibles correlaciones entre los eventos y los cambios de temas en la iconografía, y también los cambios en la arquitectura.

Es claro que en el desarrollo de la complejidad en las fases III y IV, la estructura política –o las estructuras políticas– se hacían más complicadas. La ausencia de esas fases en algunos lugares es una parte de este patrón, como las variaciones en las fechas. Este pequeño repaso de la cerámica de asa estribo a través del tiempo es sólo una parte de la complejidad mayor. Esto es claro en la iconografía mezclada y los estilos múltiples de la fase V, y que en aquel tiempo todo esto fracasó. Los temas cambian drásticamente en Moche V (véase Castillo en este volumen).

Una parte de los cambios en la iconografía está probablemente relacionada a los cambios en la tecnología. En la cerámica modelada a mano existe la tendencia a ser más fuertemente escultural. Cuando la cerámica fue hecha mayormente en moldes, hubo menos oportunidad para la creatividad y elaboración plástica. La oportunidad para la expresión artística estuvo no tanto en la forma de la botella sino más bien en los diseños pintados sobre la superficie.

Hacia el fin de cada fase, nuevos temas empiezan a aparecer, y entonces hay un periodo de transición que conduce a la próxima fase. El mismo patrón se repite al fin de esa fase. En resumen, es una progresión, en la que los cambios se desenvuelven.

BIBLIOGRAFÍA

BENSON, Elizabeth P.

1972 ***The Mochica, a Culture of Peru***. Londres, Thames and Hudson. New York, Praeger Publishers.

1982 "The well-dressed captives: Some observations on Moche iconography". ***Baessler-Archiv*** n.s. 30: 181-222. Berlín, Museum für Völkerkunde.

1984 "A Moche 'spatula'". ***Metropolitan Museum Journal*** 18: 39-52. The Metropolitan Museum of Art.

1985 "The Moche moon". En: ***Recent Studies in Andean Prehistory and Protohistory: Papers from the Second Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory***, D.P. Kvietok y D.H. Sandweiss, editores, págs. 121-135. Ithaca, Cornell University Latin American Sudies Program.

1988 "Women in Mochica Art". En: ***The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture***, Virginia E. Miller, editora, págs. 63-74. Lanham, MD., University Press of America.

1993 Moche Myth, Rite, and Politics: What Might the Sipan Grave Goods Tell Us. Ponencia, 12th Annual Northeast Conference on Andean Archaeology and Ethnohistory, Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh. Inédito.

BERRIN, Kathleen (editora)

1997 ***The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera.*** New York y San Francisco, Thames and Hudson and Fine Arts Museums of San Francisco.

BONAVIA, Duccio

1994 ***Arte e historia del Perú antiguo. Colección Enrico Poli Bianchi.*** Lima, Banco del Sur.

BOURGET, Steve

1994 "El mar y la muerte en la iconografía Moche". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 425-447. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

1995 "Los sacerdotes a la sombra del Cerro Blanco y del arco bicéfalo". ***Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia*** 5: 81-125. Trujillo, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Trujillo.

1996 "Los raptores de almas: prácticas funerarias en la iconografía mochica". En: ***Al final del camino***, Luis Millones y Moises Lemlij, editores, págs. 37-50. Lima, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos.

BRUHNS, Karen Olsen
1976 "The moon animal in Northern Peruvian art and culture". ***Ñawpa Pacha*** 14: 21-39. Berkeley, Institute of Andean Studies.
CAMPANA, Cristóbal y Ricardo MORALES
1997 ***Historia de una divinidad mochica***. Lima, A & B S. A. editores e impresores.
CORDY-COLLINS, Alana
2001 "Blood and the Moon Priestesses: Spondylus Shell in Moche Ceremony". En: ***Ritual Sacrifice in Ancient Peru*,** Elizabeth P. Benson y Anita Cook, editoras, págs. 35-53. Austin, University of Texas Press.
DONNAN, Christopher B.
1978 ***Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication***. Los Angeles, Museum of Cultural History, University of California.
1982 "La caza del venado en el arte Mochica". ***Revista del Museo Nacional*** 46: 236-251. Lima.
1997 "Deer hunting and combat: Parallel activities in the Moche world". En***: The Spirit of Ancient Peru: Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera***, Kathleen Berrin, editora, págs. 51-59. New York y San Francisco, Thames y Hudson y el Fine Arts Museum of San Francisco.
DONNAN, Christopher B. y Luis Jaime CASTILLO BUTTERS
1994 "Excavaciones de tumbas de sacerdotisas Moche en San Jose de Moro, Jequetepeque". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 415-424. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 ***Iconografía mochica.*** Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
KAULICKE, Peter
1992 "Moche, Vicús-Moche y el Mochica Temprano". ***Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*** 21 (3): 853-903. Lima.
1994 "La presencia mochica en el Alto Piura: problemática y propuestas". En: Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica, editores. ***Travaux de l'Institute Français d'Etudes Andines*** 79: 327-358. Lima, Universidad de La Libertad - Trujillo, Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.
KUTSCHER, Gerdt
1983 ***Nordperuanische Gefässmalereien des Moche-Stils***. Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie, 18. Bonn, Kommmission für Allgemeine und Vergleichende Archäologie des Deutschen Archäologischen Instituts.
LAPINER, Alan
1976 ***Pre-Columbian Art of South America*.** New York, Harry N. Abrams, Inc.
LARCO HOYLE, Rafael
1938 ***Los Mochicas***. Tomo 1. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.
1939 ***Los Mochicas***. Tomo 2. Lima, Casa editora La Crónica y Variedades S.A.
1945 ***Los Mochicas (Pre-Chimu de Uhle y Early Chimu de Kroeber)***. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
1948 ***Cronología arqueológica del norte del Perú***. Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín. Buenos Aires, Sociedad Geográfica Americana.
LAVALLE, José Antonio de (editor)
1989 ***Moche.*** Lima, Banco de Crédito del Perú en la Cultura.
MAKOWSKI, Krzysztof y otros
1994 ***Vicús***. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.

McCLELLAND, Donna
1990 "A maritime passage from Moche to Chimu". En: ***The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor***, M. Moseley y A. Cordy-Collins, editores, págs. 75-106. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, D.C.

MUSEUMS OF THE ANDES
1981 ***Museums of the Andes.*** Tokyo, Newsweek, Inc. y Kodansha Ltd.

REICHERT, Raphael X.
1982 "Moche iconography. The Highland connection". En: ***Pre-Columbian Art History, Selected Readings***, A. Cordy-Collins y J. Stern, editores, págs. 279-291. Palo Alto, Peek Publications.

SAWYER, Alan R.
1966 ***Ancient Peruvian Ceramics: The Nathan Cummings Collection.*** New York, The Metropolitan Museum of Art.

SCHAFFER, Anne-Louise
1981 A monster headed complex of mythical creatures in the Loma Negra metalwork. Ponencia presentada en la 25 Reunión Anual del Institute of Andean Studies, Berkeley.

ZIGHELBOIM, Ari
1995 "Mountain scenes of human sacrifice in Moche ceramic iconography". En: Current Research in Andean Antiquity, Ari Zighelboim y Carol Barnes, editores. ***Journal of the Steward Anthropological Society*** 23 (1-2): 153-188. University of Illinois at Urbana.

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

PRESENTACIÓN 9

Primera Parte
NUEVAS INVESTIGACIONES

1 /
El periodo Transicional en San José de Moro
Julio Rucabado y *Luis Jaime Castillo* 15

2 /
Tumbas con entierros en miniatura: un nuevo tipo funerario Moche
Christopher Donnan 43

3 /
Secuencia y cambios en los materiales y técnicas constructivas de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo
César Gálvez, Antonio Murga, Denis Vargas y *Hugo Ríos* 79

4 /
La arquitectura residencial y la subsistencia de los habitantes del sitio de Moche: evidencia recuperada por el proyecto Chan Chan - Valle de Moche
Shelia Pozorski y *Thomas Pozorski* 119

5 /
Prácticas funerarias Moche en el complejo arqueológico Huacas del Sol y de la Luna
Ricardo Tello, José Armas y *Claude Chapdelaine* 151

6 /
La presencia Moche temprano en la Sección 1 de la Huaca del Sol, valle de Moche
Claude Chauchat y *Bertha Herrera* 189

7 /
Santa Rosa - Quirihuac y Ciudad de Dios: asentamientos rurales en la parte media del valle de Moche
George Gumerman y *Jesús Briceño* 217

8 /
Somos diferentes: dinámica ocupacional del sitio Castillo de Huancaco, valle de Virú
Steve Bourget 245

9 /
Evidencias Moche V en tambos y caminos entre los valles de Santa y Chao, Perú
Víctor Pimentel y *María Isabel Paredes* 269

Segunda Parte
ICONOGRAFÍA E IDEOLOGÍA

10 /
Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano
Edward de Bock 307

11 /
La Luna sobre los Andes: una revisión del animal lunar
Carol Mackey y *Melissa Vogel* 325

12 /
La deidad suprema en la iconografía Mochica: ¿cómo definirla?
Krzysztof Makowski 343

13 /
Aproximaciones al calendario ceremonial Mochica del complejo El Brujo, valle Chicama
Régulo Franco y *Juan Vilela* 383

14 /
Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche
Ricardo Morales Gamarra 425

15 /
Cambios de temas y motivos en la cerámica Moche
Elizabeth Benson 477

ÍNDICE GENERAL 497

TOMO II

PRESENTACIÓN 9

Tercera Parte
ANÁLISIS E INTERPRETACIONES

16 /
Avances en la bioantropología de los Moche
John W. Verano 15

17 /
Zooarqueología de la zona urbana Moche, complejo Huacas del Sol y de la Luna, valle de Moche
Víctor Vásquez, Teresa Rosales, Arturo Morales y *Eufrasia Roselló* 33

18 /
Los últimos mochicas en Jequetepeque
Luis Jaime Castillo 65

19 /
Modelos, función y cronología de la Huaca Cao Viejo, complejo El Brujo
Régulo Franco, César Gálvez y *Segundo Vásquez* 125

20 /
El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional
Santiago Uceda y *Moisés Tufinio* 179

21 /
El mundo Moche al empezar el siglo VIII: transiciones e influencias
Alana Cordy-Collins 229

22 /
La ciudad de Moche: urbanismo y estado
Claude Chapdelaine 247

23 /
Estado y ciudad: revisión de la teoría sobre la sociedad Moche
José Canziani 287

REFLEXIONES FINALES

Nuevas contribuciones sobre los Moche: síntesis crítica de las presentaciones
Duccio Bonavia y *Cristóbal Campana* 315

El Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche: balance y recomendaciones
Duccio Bonavia 327

Los estudios sobre Moche al inicio del nuevo milenio
Santiago Uceda Castillo y *Elías Mujica Barreda* 337

BIBLIOGRAFÍA GENERAL MOCHE 353

ÍNDICE GENERAL 429

Moche: hacia el final del milenio
Tomo I
fue impreso en los talleres de Siklos S. R. Ltda.
Scipión Llona 448, Of. B, Lima 18, Perú.
Teléfono: 221 5746
Mayo del 2003